



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

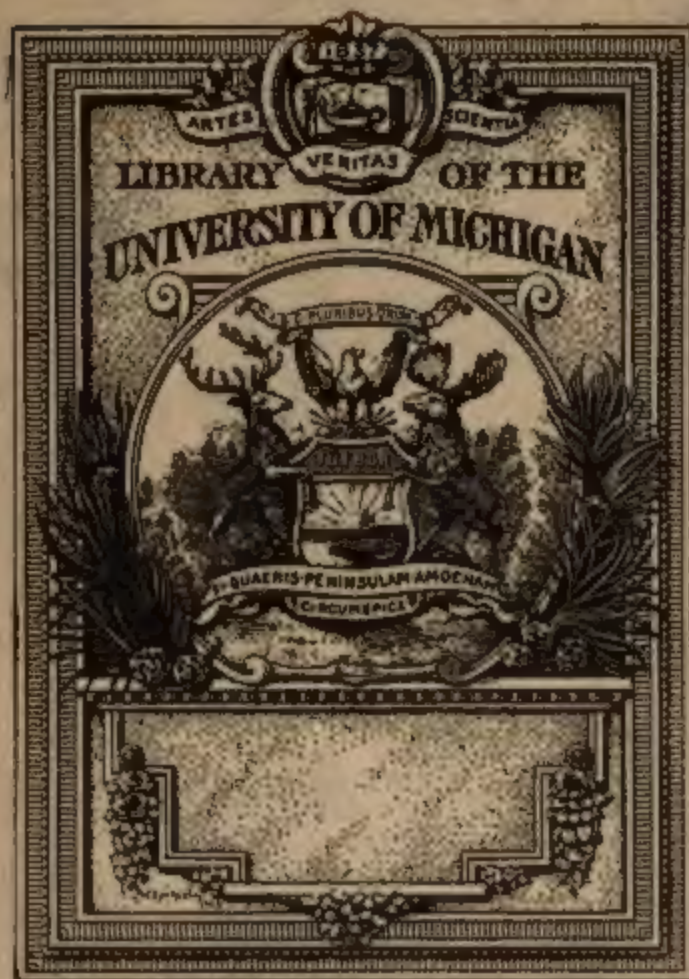
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B 1,122,232



378



B78

Geschichte
der
Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von
Friedrich Jonterwet.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

G e s c h i c h t e

der

123-385

Künste und Wissenschaften

seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende
des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

einer Gesellschaft gelehrter Männer
ausgearbeitet.

Dritte Abtheilung.

Geschichte der schönen Wissenschaften

von

Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,

bey Johann Friedrich Röwer.

1802.

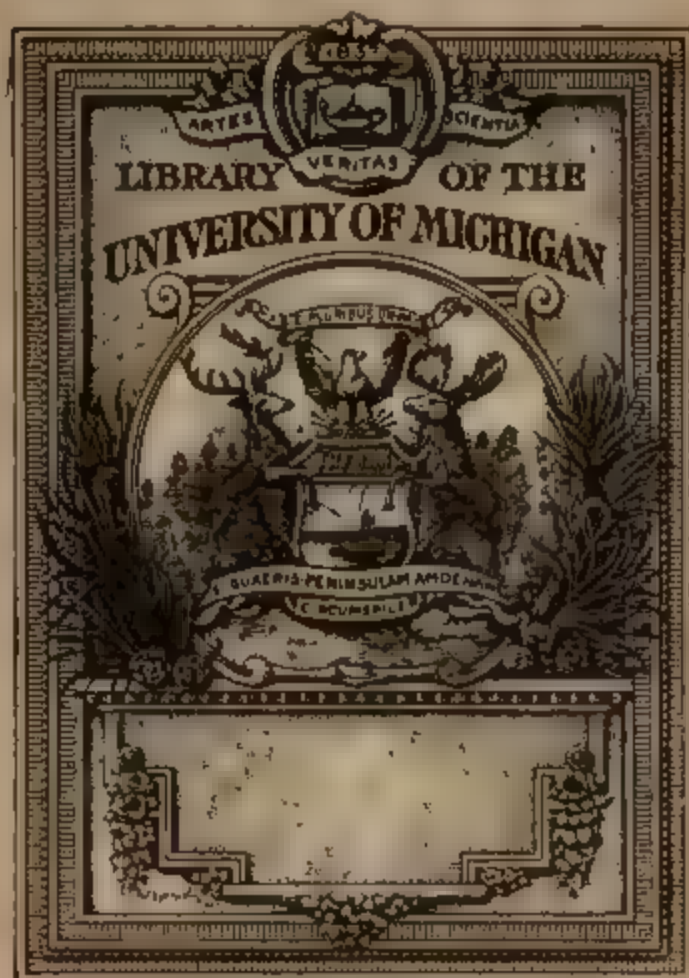
Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten,
bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrh.
hunderts.

Erinnerung an die Poesie der Troubadours	Seite 45
Erste Cultur der italienischen Sprache	47
Neue Versarten statt der antiken. Reime.	49
Kurze Erwähnung der ältesten italienischen Dichter aus dem dreizehnten J. H.	54
Guittone von Arezzo	55
Guido Cavalcanti	58
Cino von Pistoja. Dante Majano.	61
Dante Alighieri. Ausführliche Geschichte sei- nes romanhaften Lebens und seiner Jugendge- dichte	61
Ausführliche Charakteristik der göttlichen Com- die	88
Geistliche Sonette und Canzonen von Dante	132
Profaische Schriften desselben. Das neue Leben. Das Gastmahl. Das Buch von der neueren Beredsamkeit.	133
Von Dante bis Petrarch. Commentare über die göttliche Comddie. Besondre Professur zur Er- klärung dieses Gedichts.	141
Verunglückte Lehrgedichte des Cecco von Ascoli und Sazio degli Uberti	143
Petrarch. Seine Geschichte	145
Charakteristik seiner italienischen Gedichte	155
Boccac. Seine Geschichte	170
Seine Gedichte. Die Theseide oder Amazonide.	181
Der Philostratus	185
Das Ninfale Fiesolano	188
Die Amorosa visione	190
Der Abmet	191
Profaische Schriften des Boccac. Seine Romane. Der Philocopus	193
Die	

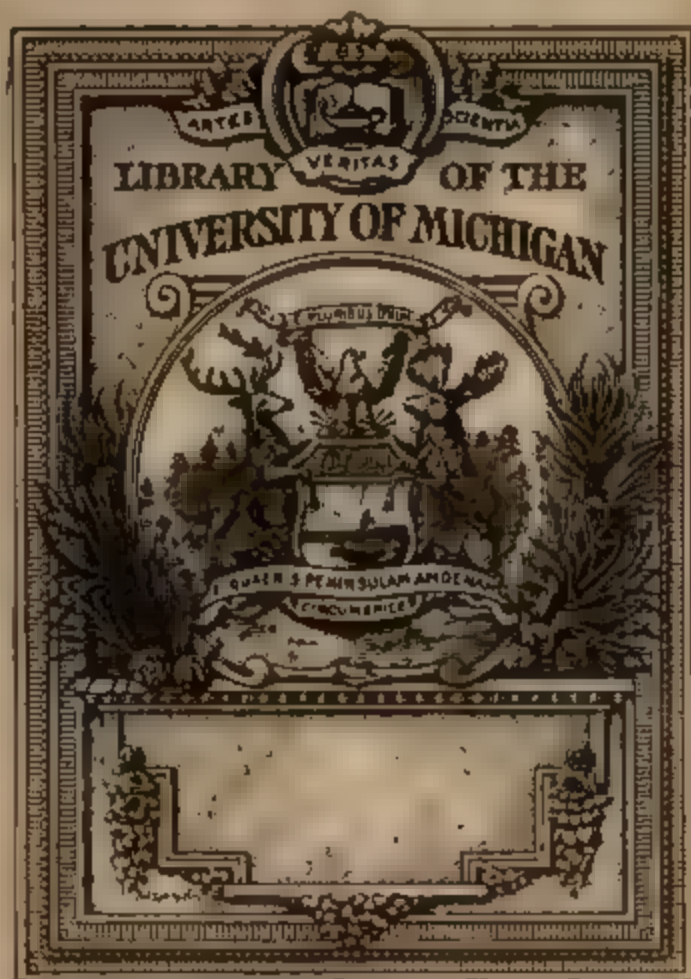
Inhalt.

v

Die Liebende Fiammetta	Seite 202
Der Corbaccio	204
Das Decameron	206
Boccaczens Commentar über den Dante	215
Von Petrarch und Boccac bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici. Extensive Fortschritte der ital. Poesie.	216
Senuccio del Bene. Franceschino degli Albizzi. Buonaccorso di Montemagno	218
Sacchetti. Seine Novellen.	218
Ser Giovanni. Sein Pecorone	220
Cultur der burlesken Satyre in Italien. Pucci.	225
Ein Paar didaktische Versuche. Bonafede. Srezzi.	225
Dichterinnen,	226
Verbreitung der neuen Poesie durch ganz Italien	226
Petrarchisten aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Malpigli &c.	226
Giusto de' Conti	226
Anfang einer neuen Wankelsängerei in Italien. Cieco d'Ascoli	228
Fortschritte der burlesken Satyre. Burchiello	229
Alberti	233
Beförderung der italienischen Redekunst durch die Familie Medici	234
Erste Versuche, die griechischen Sylbenmaße der italienischen Poesie anzupassen	236
Preisauflage, die italienischen Dichter zu ermuntern	237
Lorenz von Medici. Seine Geschichte. Geist seines Zeitalters	238
Gedichte des Lorenz von Medici	252
Sein Commentar über seine eigenen Gedichte	264
Angelo Poliziano	268



378



51

.

.

.

.

.

.

802

278

Geschichte
der
Poesie und Beredsamkeit
seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von
Friedrich Bontermel.

Zweiter Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1802.

G e s c h i c h t e

der

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Künste und Wissenschaften

seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende
des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

einer Gesellschaft gelehrter Männer
ausgearbeitet.

Dritte Abtheilung.

Geschichte der schönen Wissenschaften

von

Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,

bey Johann Friedrich Römer.

1 8 0 2.

Inhalt

des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. Verhältniß der religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Einrichtungen des neueren Europa zur ästhetischen Cultur überhaupt. * * * S. I=40

Erster Theil. Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. In drey Büchern.

Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten,
bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrh.
hundertis.

Erinnerung an die Poesie der Troubadours	Seite 45
Erste Cultur der italienischen Sprache	47
Neue Versarten statt der antiken. Reime.	49
Kurze Erwähnung der ältesten italienischen Dichter aus dem dreizehnten J. H.	54
Guittone von Arezzo	55
Guido Cavalcanti	58
Cino von Pistoja. Dante Majano.	61
Dante Alighieri. Ausführliche Geschichte sei- nes romanhaften Lebens und seiner Jugendge- dichte	61
Ausführliche Charakteristik der göttlichen Comö- die	88
Geistliche Sonette und Canzonen von Dante	132
Profaische Schriften desselben. Das neue Leben. Das Gastmahl. Das Buch von der neueren Beredsamkeit.	133
Von Dante bis Petrarch. Commentare über die göttliche Comödie. Besondere Professur zur Er- klärung dieses Gedichts.	141
Verunglückte Lehrgedichte des Cecco von Ascoli und Sazio degli Uberti	143
Petrarch. Seine Geschichte	145
Charakteristik seiner italienischen Gedichte	155
Boccac. Seine Geschichte	170
Seine Gedichte. Die Theseide oder Amazonide.	181
Der Philostratus	185
Das Nimsale Fiesolano	188
Die Amorosa visione	190
Der Admet	191
Profaische Schriften des Boccac. Seine Romane. Der Philocopus	193
Die	

Inhalt.

v

Die liebende Fiammetta	Seite 202
Der Corbaccio	204
Das Decameron	206
Boccac'ens Commentar über den Dante	213
Von Petrarch und Boccac bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici. Extensive Fortschritte der ital. Poesie.	216
Senuccio del Bene. Franceschino degli Albizzi. Buonaccorso di Montemagno	218
Sacchetti. Seine Novellen.	218
Ser Giovanni. Sein Pecorone	220
Cultur der burlesken Satyre in Italien. Pucci.	223
Ein Paar didaktische Versuche. Bonafede. Srezzi.	225
Dichterinnen,	226
Verbreitung der neuen Poesie durch ganz Italien	226
Petrarchisten aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Malpigli &c.	226
Giusto de' Conti	226
Anfang einer neuen Bänkelsängerei in Italien. Cieco d'Ascoli	228
Fortschritte der burlesken Satyre. Burchiello	229
Alberti	233
Beförderung der italienischen Redekunst durch die Familie Medici	234
Erste Versuche, die griechischen Sylbenmaße der italienischen Poesie anzupassen	236
Preis aufgabe, die italienischen Dichter zu ermuntern	237
Lorenz von Medici. Seine Geschichte. Geist seines Zeitalters	238
Gedichte des Lorenz von Medici	252
Sein Commentar über seine eigenen Gedichte	264
Angelo Poliziano	268

Seine Stenzen	Seite	271
Sein Orpheus		277
Die Brüder Pulci		282
Bernardo Pulci		284
Luca Pulci		284
Seine Stenzen		285
Sein Ciriffo Calvaneo		287
Graduelle Ausbildung der romantischen Epope		291
Luigi Pulci		296
Sein Morgante		297
Bojardo		308
Sein verliebter Roland		313
Die Petrarhisten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lo- renz von Medici		317
Verbreitung der Herrschaft der Sonetten- und Canzonens-Poesie		318
Serafin		319
Volkslieder. Barzelletten u.		325
Tebaldeo		327
Bernardo Accolti		331
Sein Lustspiel: Virginia		334
Bernardo Bellinzoni		339
Gasparo Visconti. Pamfilo Sasso. Notturmo		339
Antonio Sregoso		340
Benivieni. Seine Canzone von der göttlichen Liebe		341
Dichterinnen. Lucretia Tornabuoni.		343

Zweiter Band.

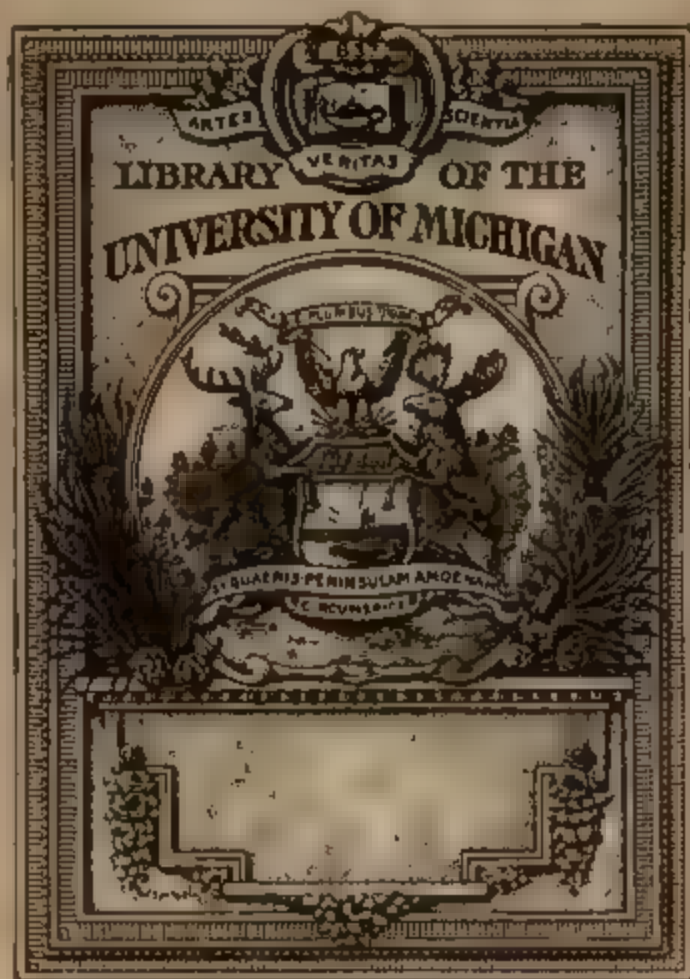
Zweites Buch. Von den letzten Jahren des
funfzehnten bis gegen das Ende des sechs-
zehnten Jahrhunderts.

Erstes Capitel. Allgemeine Geschichte der poes- tischen und rhetorischen Cultur der Italiener in diesem Zeitalter	Seite 5
Aesthetischer Gemeingeist in Italien	6
Begünstigung aller schönen Künste durch die Großen des Landes	10
Entstehung unzähliger litterarischen Gesellschaften oder Akademien	15
Zweites Capitel. Geschichte der Poesie	21
Ariost. Sein Leben	22
Ausführliche Charakteristik seines rasenden Roland	32
Seine Lustspiele	56
Seine Satyren	64
Seine übrigen Gedichte	70
Trissin	72
Sein befreites Italien	75
Seine Sophonisbe	81
Sein Lustspiel	87
Rucellai	88
Sein Lehrgedicht: Die Bienen	89
Sein Trauerspiel: Rosmunde	93
Sein Drest	96
Alamanni	99
Sein Lehrgedicht vom Landbau	102
Seine epischen Werke: Giron der Edle, und die Archide	106
* 4	Die

Die übrigen Gedichte Alamanni's	Seite 109
Sanazzar	110
Sein Artadien	112
Seine übrigen italienischen Gedichte	116
Berni	117
Charakteristik der bernese Poesie	121
Berni's Umarbeitung des verliebten Roland	122
Seine komischen Sonette und Capitel	126
Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso	128
Lyrische Poesie. Die Cinquecentisten oder Pe- trararchisten des sechzehnten Jahrhun- derts	129
Bembo	130
Castiglione	133
Molza	135
Guidiccioni	140
Broccardo	141
Capello. Veniero	142
Barbati. Costanzo	144
Corso	145
Castelvetro. Caro. Della Casa. Bernardo Tasso	146
Dichterinnen. Vittoria Colonna	147
Veronica Gambara	149
Tullia Arragona. Gaspara Stampa, u.	150
Kurze Erwähnung einer unüberschbaren Menge italia- nischer Sonette aus dem sechzehnten J. H.	150
Geistliche Sonette des Gabriello Siamma	152
Stanzas von Bembo u.	154
Tansillo	155
Epische Poesie, nach Ariost	157
Bernardo Tasso und sein Amadis	158

Nach:

Abmündungen der ariostischen Epopde, von Pescara re 2c.	Seite 164
Biologische Epopden	165
Allo's geistliche Epopde	165
Beitrag des verliebten Roland durch Domenichi. Fortsetzung von Agostini.	166
Natistische Poesie	169
Viele. Trennung der Kunstkomödie von der Lehrten	170
Calandra des Cardinal Dovizio von Bibiena	171
Chiavell's Lustspiele	173
Viele Peter's des Arretiners	176
Viele von Grazzini, genannt der Lasca	179
Di	181
i	182
E Erwähnung mehrerer Verfasser italienischer Lust- spiele aus dem sechzehnten J. H.	183
Lehrung und Ausbildung der Kunstkomödie	184
zante Beolco	187
Truerspiele. Marco Guazzo. Cesari.	188
rtelli	189
Canace von Speront	190
Drbecca von Cinzio Giraldi	195
cc's Trauerspiele	195
Ähnung einiger andern Verfasser italienischer Trau- erspiele aus dem sechzehnten J. H.	196
antisches Schäferdrama. Entstehung desselben. eccari	196
rische Poesie. Zweierlei Arten	197
ehrte Satyre. Ercole Bentivoglio	199
gren von Alamanni und Nelli	200
isovino's Sammlung	201
reßte Satyre	202



378

Zweites Buch.

Von den letzten Jahren des funfzehnten bis
gegen das Ende des sechzehnten Jahr-
hunderts.

Das goldne Zeitalter der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist eins der merkwürdigsten in der Weltgeschichte. Damals kam mit dem völligen Untergange des Ritterthums die Umbildung der romantisch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und soliden Denkart größten Theils zu Stande. Der Geist der wilden Abenteuer verlor sich fast ganz und gar; aber nicht der Geist der großen Unternehmungen. Durch Politik nicht weniger, als durch kriegerische Thaten, suchten die Fürsten und die republikanischen Mächte ihren Staaten Consistenz zu geben, während sie zugleich gar nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der päpstlichen Glaubensherrschaft entriß sich ein großer

2 2

Theil

000
1378

6 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

tische Gemeingeist, der damals in Italien herrschte, mußte so mächtig wirken, wie er wirkte, weil erstens das Kraftgefühl der italienischen Nation, die zu jener Zeit die munterste und cultivirteste in der Welt war, durch den politischen und kirchlichen Zustand Italiens fast ganz auf ästhetische Thätigkeit beschränkt ward, und weil zweitens die Liebe zum Schönen unter den italienischen Fürsten und Herren zur Modetugend wurde.

I. Der allgemeine Zustand Italiens im sechzehnten Jahrhundert erlaubte den Italienern kein verständiges Streben nach politischer Größe, und reizte noch weniger zur Empörung gegen die geistliche Herrschaft des Papstes.

Schon in den vorigen Jahrhunderten hatten die unaufhörlichen Revolutionen in den italienischen Republiken und die Streitigkeiten, in welche diese Republiken bald unter einander, bald mit dem Papst und den italienischen Fürsten verwickelt waren, auswärtige Mächte gereizt, sich erobersüchtig in die Angelegenheiten der Italiener zu mischen. Aber keine von jenen Mächten war in sich selbst consistent genug, um sich in Italien zu behaupten. In Neapel und Sicilien herrschten zwar Könige von normännischem Stamm; aber diese waren schon zu Italienern geworden; und das ganze übrige Italien hatte einheimische Fürsten und Regenten. Was diese, wenn gleich mit französischer oder österreichischer Hülfe, unter einander zu verhandeln hatten, war immer noch in einem gewissen Sinne Nationalsache der Italiener. Aber seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts waren die italienischen Fürsten und Republiken gewöhnlich nur Al-

lierte

G e s c h i c h t e

der

1 2 3 - 3 8 5

Künste und Wissenschaften

seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende
des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

einer Gesellschaft gelehrter Männer
ausgearbeitet.

Dritte Abtheilung.

Geschichte der schönen Wissenschaften

von

Friedrich Bouterwek.

Zweiter Band.

Göttingen,

bey Johann Friedrich Röwer.

1 8 0 2.

8 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

speciellen Macht in ihrem Vaterlande Theil zu nehmen wünschten, die letzte Hoffnung sinken. Der subalterne Patriotismus, der jedem Bürger und Unterthan eines Ländchens für dieses Ländchen übrig blieb, konnte liberalen Gemüthern nicht genügen. Indessen war die Nation in einem enthusiastischen Schwunge. Was also noch von Nationalgefühl in Italien war, mußte absterben, oder es mußte eine andre Richtung nehmen. An freier Cultur des Geistes übertraf Italien schon im funfzehnten Jahrhundert alle übrigen Länder. Die Superiorität des italienischen Kunstgenies wurde selbst von den französischen und spanisch-deutschen Eroberern anerkannt und geehrt. Dahin also strebte nun gewaltig der Nationalgeist der Italiener, durch freie Thätigkeit und schwelgerischen Genuß in den Freuden der Kunst und Wissenschaft sich schadlos für die Opfer zu halten, die ihr Ehrgefühl in allen Staatsverhältnissen den ausländischen Herrschern bringen mußte. Die Männer, deren Genie für Kunst und Wissenschaft entschieden war, würden freilich auch ohne diese Ermunterung den Weg gegangen seyn, auf den die Natur sie führte; aber sie würden dann auf diesem Wege nicht so ihre Zeitgenossen mit sich fortgerissen haben, wie es ihnen in ihrem Vaterlande gelang. Vom ästhetischen Mitgefühl der ganzen Nation gleichsam getragen, wurden sie der Stolz ihres Vaterlandes, nicht bloß einer Schule von Kennern und Dilettanten.

Aber dieser ästhetische Gemeingeist der Italiener würde sich dennoch schwerlich mit seiner ganzen Kraft entwickelt haben, wenn die kirchliche Reformation, die dem päpstlichen Reiche damals mehrere der einträglichsten Provinzen entriß, auch in Italien Glück gemacht

Inhalt

des ersten und zweiten Bandes.

Erster Band.

Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. Verhältniß der religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Einrichtungen des neueren Europa zur ästhetischen Cultur überhaupt. S. I=40

Erster Theil. Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. In drey Büchern.

Erstes Buch. Vom Ende des dreizehnten,
bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrh.
hunderts.

Erinnerung an die Poesie der Troubadours	Seite 45
Erste Cultur der italienischen Sprache	47
Neue Versarten statt der antiken. Reime.	49
Kurze Erwähnung der ältesten italienischen Dichter aus dem dreizehnten J. H.	54
Guittone von Arezzo	55
Guido Cavalcanti	58
Cino von Pistoja. Dante Majano.	61
Dante Alighieri. Ausführliche Geschichte sei- nes romanhaften Lebens und seiner Jugendge- dichte	61
Ausführliche Charakteristik der göttlichen Comö- die	88
Geistliche Sonette und Canzonen von Dante	132
Profaische Schriften desselben. Das neue Leben. Das Gastmahl. Das Buch von der neueren Beredsamkeit.	133
Von Dante bis Petrarck. Commentare über die göttliche Comödie. Besondere Professur zur Er- klärung dieses Gedichts.	141
Verunglückte Lehrgedichte des Cecco von Ascoli und Sazio degli Uberti	143
Petrarck. Seine Geschichte	145
Charakteristik seiner italienischen Gedichte	155
Boccac. Seine Geschichte	170
Seine Gedichte. Die Theseide oder Amazonide.	181
Der Philostratus	185
Das Ninfale Fiesolano	188
Die Amorosa visione	190
Der Abmet	191
Profaische Schriften des Boccac. Seine Romane. Der Philocopus	193
	Die

Inhalt.

v

Die Liebende Fiammetta	Seite 202
Der Corbaccio	204
Das Decameron	206
Boccac'ens Commentar über den Dante	215
Von Petrarch und Boccac bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici. Extensive Fortschritte der ital. Poesie.	216
Senuccio del Bene. Franceschino degli Albizzi. Buonaccorso di Montemagno	218
Sacchetti. Seine Novellen.	218
Ser Giovanni. Sein Pecorone	220
Cultur der burlesken Satyre in Italien. Pucci.	225
Ein Paar didaktische Versuche. Bonafede. Frezzi.	225
Dichterinnen,	226
Verbreitung der neuen Poesie durch ganz Italien	226
Petrarchisten aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Malpigli &c.	226
Giusto de' Conti	226
Anfang einer neuen Bänkelsängerei in Italien. Cieco d'Ascoli	228
Fortschritte der burlesken Satyre. Burchiello	229
Alberti	233
Beförderung der italienischen Redekunst durch die Familie Medici	234
Erste Versuche, die griechischen Sylbenmaße der italienischen Poesie anzupassen	236
Preis aufgabe, die italienischen Dichter zu ermuntern	237
Lorenz von Medici. Seine Geschichte. Geist seines Zeitalters	238
Gedichte des Lorenz von Medici	252
Sein Commentar über seine eigenen Gedichte	264
Angelo Poliziano	268

Seine Stenzen	Seite 271
Sein Orpheus	277
Die Brüder Pulci	282
Bernardo Pulci	283
Luca Pulci	284
Seine Stenzen	285
Sein Ciriffo Calvaneo	287
Graduelle Ausbildung der romantischen Epope	291
Luigi Pulci	296
Sein Morgante	297
Bojardo	308
Sein verliebter Roland	313
Die Petrarhisten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lo- renz von Medici	317
Verbreitung der Herrschaft der Sonetten- und Canzonens-Poesie	318
Serafin	319
Vollslieder. Barzelletten u.	325
Tebaldo	327
Bernardo Accolti	331
Sein Lustspiel: Virginia	334
Bernardo Bellinzoni	339
Gasparo Visconti. Pamfilo Sasso. Notturmo	339
Antonio Sregoso	340
Benivieni. Seine Canzone von der göttlichen Liebe	341
Dichterinnen. Lucretia Tornabuoni.	343

Zweiter Band.

Zweites Buch. Von den letzten Jahren des
funfzehnten bis gegen das Ende des sechs-
zehnten Jahrhunderts.

Erstes Capitel. Allgemeine Geschichte der poes- tischen und rhetorischen Cultur der Italiener in diesem Zeitalter	Seite 5
Aesthetischer Gemeingeist in Italien	6
Begünstigung aller schönen Künste durch die Großen des Landes	10
Entstehung unzähliger litterarischen Gesellschaften oder Akademien	15
Zweites Capitel. Geschichte der Poesie	21
Ariost. Sein Leben	22
Ausführliche Charakteristik seines rasenden Roland	32
Seine Lustspiele	56
Seine Satyren	64
Seine übrigen Gedichte	70
Trissin	72
Sein befreites Italien	75
Seine Sophonisbe	81
Sein Lustspiel	87
Rucellai	88
Sein Lehrgedicht: Die Bienen	89
Sein Trauerspiel: Rosmunde	93
Sein Drest	96
Alamanni	99
Sein Lehrgedicht vom Landbau	102
Seine epischen Werke: Giron der Edle, und die Aparchide	106
* 4	Die

Die übrigen Gedichte Alamanni's	Seite 109
Sanazzar	110
Sein Arkadien	112
Seine übrigen italienischen Gedichte	116
Berni	117
Charakteristik der bernesehen Poesie	121
Berni's Umarbeitung des verliebten Roland	122
Seine komischen Sonette und Capitel	126
Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso	128
Lyrische Poesie. Die Cinquecentisten oder Petrarchisten des sechzehnten Jahrhunderts	129
Bembo	130
Castiglione	133
Molza	135
Guidiccioni	140
Broccardo	141
Capello. Veniero	142
Barbati. Costanzo	144
Corso	145
Castelvetro. Caro. Della Casa. Bernardo Tasso	146
Dichterinnen. Vittoria Colonna	147
Veronica Gambara	149
Tullia Arragona. Gaspara Stampa, u.	150
Nurze Erwähnung einer unüberschbaren Menge italienischer Sonette aus dem sechzehnten J. H.	150
Geistliche Sonette des Gabriello Siamma	152
Stanzas von Bembo u.	154
Tansillo	155
Epische Poesie, nach Ariost	157
Bernardo Tasso und sein Amadis	158

Nachahmungen der ariostischen Epopde, von Pescatore u.	Seite 164
Mythologische Epopden	165
Tanfillo's geistliche Epopde	165
Umarbeitung des verliebten Roland durch Domenichi.	
Fortsetzung von Agostini	166
Dramatische Poesie	169
Lustspiele. Trennung der Kunstkomödie von der gelehrten	170
Die Calandra des Cardinal Dovizio von Bibiena	171
Machiavell's Lustspiele	173
Lustspiele Peter's des Aretiners	176
Lustspiele von Grazzini, genannt der Lasca	179
Cecchi	181
Gelli	182
Kurze Erwähnung mehrerer Verfasser italienischer Lustspiele aus dem sechzehnten J. H.	183
Entstehung und Ausbildung der Kunstkomödie	184
Ruzzante Beolco	187
Trauerspiele. Marco Guazzo. Cesari.	188
Martelli	189
Die Canace von Speront	190
Die Rebecca von Cinzio Giraldi	193
Dolce's Trauerspiele	195
Erwähnung einiger andern Verfasser italienischer Trauerspiele aus dem sechzehnten J. H.	196
Romantisches Schäferdrama. Entstehung desselben.	
Beccari	196
Satyrische Poesie. Zweierlei Arten	197
Gelehrte Satyre. Ercole Bentivoglio	199
Satyren von Alamanni und Nelli	200
Sarsovino's Sammlung	201
Wurleske Satyre	202

Geschichte Peter's des Aretiners	Seite 203
Seine Schriften	208
Sirenzuola	210
Frango	211
Grazzini, der Lasca	213
Allgemeiner Charakter der burlesken Poesie der Italiener aus dem sechzehnten J. H.	214
Solengo's Orlandino	215
Desselben macaronische Gedichte	215
Nachlese zu diesem Theile der Geschichte der Poesie	216
Torquato Tasso	218
Seine Lebensgeschichte	219
Allgemeiner Charakter seiner Poesie	231
Seine lyrischen Gedichte	233
Das befreite Jerusalem. Ausführliche Charakteristik desselben	238
Tasso's Amynth	252
Seine übrigen Gedichte	256

Drittes Kapitel. Geschichte der schönen Prose

Hindernisse der Entstehung der wahren Prose in der italienischen Litteratur	261
Novellenprose	263
Bandello	263
Novellen von Sirenzuola, Parabosco u.	265
Helatommythen des Cinzio Giraldi	266
Straparola	269
Gansovino's Novellenlese	271
Historische Prose. Machiavell	272
Machiavell's Lebensgeschichte	273
Charakteristik seiner Geschichte von Florenz	277

Guicciardini	Seite 283
Charakteristik seiner Geschichte von Italien	286
Bembo's Geschichte von Venedig	292
Angelo de Costanzo's Geschichte von Neapel	295
Adriani's Geschichte seiner Zeit	297
Erwähnung einiger andern Historiker	298
Didaktische Prose	298
Machiavell's politische Schriften	299
Didaktische Prose in Dialogen. Machiavell.	303
Baldassar Castiglione's Hofmann	304
Bembo's Afolanische Untersuchungen	306
Della Casa's moralische Schriften	307
Varchi's Vorlesungen	310
Sperone Speroni	312
Verzeichniß und Charakteristik seiner prosaischen Schriften	315
Torquato Tasso's Abhandlungen und Dialogen	318
Oratorische Prose	321
Bartolomeo Cavalcanti's Rede	322
Politische Reden von Della Casa	323
Desgleichen von Speroni und Lollio	324
Unbedeutende Fortschritte der gerichtlichen Beredsamkeit	325
Noch unbedeutendere der Kanzelberedsamkeit	326
Trauerreden, Lobreden u.	328
Briefstyl. Sammlungen italienischer Briefe aus dem sechzehnten J. H.	328
Briefe des Cardinals Bembo	329
Des Erzbischoffs Della Casa	330
Bernardo Tasso's Briefe	330
Annibal Caro's Briefe	331
Briefe Peter's des Aretiners	332

Römische und satyrische Prose	=	Seite 333
Berni's Akademie	=	334
Niccolò Franco's Dialogen	=	334
Gelli's Dialogen	=	336
Garzoni's Narrenhospital	=	337
Schwatzreden oder Cicalate	=	337

Viertes Kapitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik

Hindernisse der Entstehung der wahren Kritik in Italien	=	339
Bembo's kritische Schriften	=	342
Colombei's Poetik	=	343
Erster kritischer Krieg in der italienischen Litteratur	=	343
Castelvetro	=	344
Caro's Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles	=	345
Varchi's Herkulanum	=	345
Speroni's kritische Schriften	=	345
Kritischer Krieg über Tasso's Jerusalem	=	347

Drittes Buch. Von den letzten Decennien des sechzehnten J. H. bis auf unsre Zeit.

Allgemeine Geschichte der italienischen Poesie und Besprechung dieses Zeitraums	=	351
---------------------------------------------------------------------------------	---	-----

Erstes Kapitel. Geschichte der Poesie

Baldi. Seine poetischen Werke	=	356
Fabeln von Pavese und Verdizotti	=	358
Guarini	=	358
Sein treuer Schäfer	=	359
Seine übrigen Gedichte	=	363

Schäfers

Schäferdramen von andern Verfassern	Seite 364
Chiabrera	365
Seine epischen Werke	367
Charakteristik seiner lyrischen Gedichte	368
Tassoni	374
Charakteristik seines Eimerraubs	376
Bracciolini's epische Versuche	382
Marino	386
Allgemeine Charakteristik seiner Poesie	389
Seine Idyllen	392
Sein Adonis	396
Entstehung der Oper	402
Rinuccini	403
Die ersten komischen Opern	406
Erwähnung unbedeutender Trauerspiele	408
Ähnliche Lustspiele	410
Ein Lustspiel des Philosophen Bruno	410
Michel Angelo Buonaroti der Jüngere	414
Erwähnung einiger Marinisten. Achillini	416
Testi	419
Seine Oden	420
Seine Trauerspiele und Opern	422
Mehrere komische Epopöen. Der Felskrieg von Dottori	424
Bocchini. Caporali	425
Lippi	427
Gedichte in mehreren italienischen Dialecten	428
Der Ritter Di Pers	432
Melosio	432
Salvator Rosa	433
Allgemeine Charakteristik der italienischen Poesie aus der zweiten Hälfte des siebzehnten J. H.	457
	Redi

Nedi	Seite	438
Der poetische Hof der Königin Christine von Schweden in Rom		440
Lemene		441
Guidi		443
Menzini		445
Silicaja		448
Marchetti. Leers. Maggi. Zappi		450
Dramatische Poesie. Trauerspiele von Gravina		451
Martello		452
Apostolo Zeno		453
Ausführliche Charakteristik seiner Opern		455
Epische Poesie. Scoringuerra		459
Erster Einfluß der englischen Poesie auf die italienische. Rolli		464
Fortsetzung der Geschichte des italienischen Theaters		467
Sagiuoli		468
Die Merope des Marchese Maffei		469
Nachahmungen der Merope		473
Trauerspiele von Conti		474
Chiari		474
Goldoni. Geschichte seiner projectirten Theater-Reform		477
Charakteristik seiner Lustspiele		480
Seine komischen Opern		483
Carlo Gozzi		484
Charakteristik seiner Schauspiele		487
Höchste Stufe des italienischen Opernstyls. Metastasio		492
Charakteristik der Opern Metastasio's		494
Summarische Uebersicht der neuesten Geschichte der italienischen Poesie		499
Raum übersehbare Menge von neuen Trauerspielen		501
	Preis	

Preisinstitut zu Parma	Seite 501
Neue Lustspiele. Albergati	502
Ende des italienischen Theaters zu Paris	503
Frugoni. Mattei	504
Lehrgedicht von Niccoboni	505
Poetische Epikeln von Algarotti	505
Gedichte von Gasparo Gozzi	506
Eine Culenspiegeliade von zwanzig Verfassern	506
Fabeln von Roberti und Pignotti	507
Gedichte von Baretti, Bertola und vielen Andern	507
Improvisatoren	508

Zweites Kapitel Geschichte der schönen Prose

Endschaft des Novellenstils	509
Letzter Versuch, die italienische Prose altmodisch zu romantisiren. Loredano	510
Geringe Cultur der satyrischen Prose. Serrante Pallavicino	512
Längere Dauer des guten Geschichtsstyls. Sarpi	513
Davila	514
Der Cardinal Bentivoglio	517
Nani	519
Denina	520
Gänzliche Vernachlässigung der didaktischen Prose bis ins achtzehnte J. H.	520
Abhandlungen von Gravina und Maffei	521
Nachahmung des didaktischen Stils der Franzosen	521
Algarotti's Abhandlungen	522
Bettinelli	523
Beccaria. Silangieri	523
Briefstyl. Loredano's Briefe	524

Briefe von Gasparo Gozzi	524
Desgleichen von Algarotti	525
Drittes Capitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik	525
Kritische Zänkerey über Lasso's Ammynt. Jason de Mores	526
Tassoni's Angriff gegen Petrarch	526
Streit über den Styl Marino's und der Marinisten	527
Stiftung der Akademie der Arkadier. Crescimbeni	527
Crescimbeni's Geschichte der italienischen Poesie	528
Gravina's kritische Schrift	531
Muratori	533
Maffei. Quadrio. Sontanini	535
Bettinelli. Algarotti. Arceaga	536
Neuester Zustand der italienischen Kritik	536
Beschluß der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. Recapitulation. Allgemeine Charakteristik der schönen Litteratur der Italiener	538

Zweites Buch.

Geschichte

der

**italienischen Poesie und Beredsamkeit
von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen
das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.**

Zweites Buch.

Von den letzten Jahren des funfzehnten bis
gegen das Ende des sechzehnten Jahr-
hunderts.

Das goldne Zeitalter der italienischen Poesie und
Beredsamkeit ist eins der merkwürdigsten in der
Weltgeschichte. Damals kam mit dem völligen Uns-
tergange des Ritterthums die Umbildung der romans-
tisch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und solch-
deren Denkart größten Theils zu Stande. Der Geist
der wilden Abenteuer verlor sich fast ganz und gar; aber
nicht der Geist der großen Unternehmungen. Durch Politi-
k nicht weniger, als durch kriegerische Thaten, suchten
die Fürsten und die republikanischen Mächte ihren
Staaten Consistenz zu geben, während sie zugleich gar
nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den
Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der
päpstlichen Glaubensherrschaft entriß sich ein großer
Theil

4 I. Geschichte d. Italien. Poesie u Beredsamkeit.

Theil des nördlichen Europa. Wohin man blickt, entdeckt man in diesem Zeitalter seltene Begebenheiten und seltene Menschen. Aber an ästhetischer Cultur übertraf damals Italien noch in einem höheren Grade, als vorher, die ganze übrige Welt. In Italien erhob sich mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Kunstgenie; besonders in der Malerei und in der Architektur, zu einer Höhe der classischen Vollendung, die für alle Zeitalter musterhaft bleiben, und schwerlich jemals übertroffen werden wird. Nicht so groß war die Zahl der Dichter vom ersten Range, als die der Maler und Baumeister; und noch weiter blieb hinter der Poesie die cultivirte Prose zurück. Aber die vortrefflichsten Werke der italienischen Redekunst des sechzehnten Jahrhunderts gehören zu den bewundernswürdigsten, deren irgend eine Litteratur sich rühmen kann; und der nicht verwerflichen sind nicht wenig. Von mittelmäßigen oder ein wenig über die Fläche der Mittelmäßigkeit hervorragenden Gedichten war Italien in diesem Jahrhundert so überschwemmt, daß der unbefangene Geschichtschreiber der ästhetischen Litteratur kaum weiß, wo er anfangen, und wo er aufhören soll, wenn er keinen der Dichter, die doch nicht ganz vergessen werden dürfen, übersehen, und auch nicht, nach dem Beispiel der italienischen Litteratoren, die unbedeutendsten Versificatoren registriren und sehr überflüssige Notizen von ihnen mühsam zusammentragen will. Je leichter man hier des Guten zu viel oder zu wenig zu thun Gefahr läuft, und je merkwürdiger in der Geschichte der Menschheit das Zusammentreffen so vieler Ursachen ist, durch welche die Neigung zur Poesie damals in Italien fast zur epidemischen Krankheit wurde, desto nöthiger ist es, den Nachrichten von den Verdiensten der

der

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 5

der classischen sowohl, als der nicht ganz unbedeutenden Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller dieses Zeitalters eine allgemeine Geschichte der ästhetisch literarischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des fünfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts voranzuschicken. Nach der allgemeinen Uebersicht der litterarischen Richtungen des italienischen Geistes und Geschmacks in dieser merkwürdigen Zeit wird dann doch noch die Geschichte der prosaischen Beredsamkeit von der Geschichte der Poesie getrennt werden müssen, obgleich die italienische Prose ihre Cultur auch im sechzehnten Jahrhundert großen Theils berühmten Dichtern verdankt. Die Geschichte der Poetik und Rhetorik desselben Zeitalters, soviel davon zur italienischen Litteratur gehört, mag dann dieses zweite Buch beschließen.

Erstes Capitel.

Allgemeine Geschichte der poetischen und rhetorischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des fünfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Italien wurde im sechzehnten Jahrhundert das Land des Kunstgeviess und des guten Geschmacks vorzüglich durch die glückliche Thätigkeit der seltensten Talente. Aber alle Umstände vereinigten sich auch, diese Talente zu wecken und zu beleben. Der ästhe-
tische

Geschichte Peter's des Aretiners	Seite 203
Seine Schriften	208
Sirenzuola	210
Granco	211
Grazzini, der Lasca	213
Allgemeiner Charakter der burlesken Poesie der Italiener aus dem sechzehnten J. H.	214
Solengo's Orlandino	215
Desselben macaronische Gedichte	215
Nachlese zu diesem Theile der Geschichte der Poesie	216
Torquato Tasso	218
Seine Lebensgeschichte	219
Allgemeiner Charakter seiner Poesie	231
Seine lyrischen Gedichte	233
Das befreite Jerusalem. Ausführliche Charakteristik desselben	238
Tasso's Amynth	252
Seine übrigen Gedichte	256

Drittes Kapitel. Geschichte der schönen Prose

Hindernisse der Entstehung der wahren Prose in der italienischen Litteratur	261
Novellenprose	263
Bandello	263
Novellen von Sirenzuola, Parabosco u.	265
Hekatommynthen des Cinzio Giraldi	266
Straparola	269
Gansovino's Novellenlese	271
Historische Prose. Machiavell	272
Machiavell's Lebensgeschichte	273
Charakteristik seiner Geschichte von Florenz	277

Guicciardini	Seite 283
Charakteristik seiner Geschichte von Italien	286
Bembo's Geschichte von Venedig	292
Angelo de Costanzo's Geschichte von Neapel	295
Adriani's Geschichte seiner Zeit	297
Erwähnung einiger andern Historiker	298
Didaktische Prose	298
Machiavell's politische Schriften	299
Didaktische Prose in Dialogen. Machiavell.	303
Baldassar Castiglione's Hofmann	304
Bembo's Afolanische Untersuchungen	306
Della Casa's moralische Schriften	307
Varchi's Vorlesungen	310
Sperone Speroni	312
Verzeichniß und Charakteristik seiner prosaischen Schriften	315
Torquato Tasso's Abhandlungen und Dialogen	318
Oratorische Prose	321
Bartolomeo Cavalcanti's Rede	322
Politische Reden von Della Casa	323
Desgleichen von Speroni und Lollio	324
Unbedeutende Fortschritte der gerichtlichen Beredsamkeit	325
Noch unbedeutendere der Kanzelberedsamkeit	326
Trauerreden, Lobreden u.	328
Briefstyl. Sammlungen italienischer Briefe aus dem sechzehnten J. H.	328
Briefe des Cardinals Bembo	329
Des Erzbischofs Della Casa	330
Bernardo Tasso's Briefe	330
Annibal Caro's Briefe	331
Briefe Peter's des Aretiners	332

Römische und satyrische Prose	=	Seite 333
Berni's Akademie	=	334
Niccolò Franco's Dialogen	=	334
Gelli's Dialogen	=	336
Garzoni's Narrenhospital	=	337
Schwatzreden oder Cicalate	=	337

Viertes Kapitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik

Hindernisse der Entstehung der wahren Kritik in Italien	=	339
Bembo's kritische Schriften	=	342
Tolommei's Poetik	=	343
Erster kritischer Krieg in der italienischen Litteratur	=	343
Castelvetro	=	344
Caro's Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles	=	345
Varchi's Herkulanum	=	345
Speroni's kritische Schriften	=	345
Kritischer Krieg über Tasso's Jerusalem	=	347

Drittes Buch. Von den letzten Decennien des sechzehnten J. H. bis auf unsre Zeit.

Allgemeine Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit dieses Zeitraums	=	351
----------------------------------------------------------------------------------	---	-----

Erstes Kapitel. Geschichte der Poesie	=	355
Baldi. Seine poetischen Werke	=	356
Fabeln von Pavesti und Verdizotti	=	358
Guarini	=	358
Sein treuer Schäfer	=	359
Seine übrigen Gedichte	=	363

Schäfers

Schäferdramen von andern Verfassern	Seite 364
Chiabrera	365
Seine epischen Werke	367
Charakteristik seiner lyrischen Gedichte	368
Tassoni	374
Charakteristik seines Eimerraub's	376
Bracciolini's epische Versuche	382
Marino	386
Allgemeine Charakteristik seiner Poesie	389
Seine Idyllen	392
Sein Adonis	396
Entstehung der Oper	402
Rinuccini	403
Die ersten komischen Opern	406
Erwähnung unbedeutender Trauerspiele	408
Ähnliche Lustspiele	410
Ein Lustspiel des Philosophen Bruno	410
Michel Angelo Buonarroti der Jüngere	414
Erwähnung einiger Marinisten. Achillini	416
Testi	419
Seine Oden	420
Seine Trauerspiele und Opern	422
Mehrere komische Epopöen. Der Efelkrieg von Dottori	424
Bocchini. Caporali	425
Lippi	427
Gedichte in mehreren italienischen Dialecten	428
Der Ritter Di Pers	432
Melosio	432
Salvator Rosa	433
Allgemeine Charakteristik der italienischen Poesie aus der zweiten Hälfte des siebzehnten J. H.	437

Nedi	Seite 438
Der poetische Hof der Königin Christine von Schweden in Rom	440
Lemene	441
Guidi	443
Menzini	445
Silicaja	448
Marchetti. Leers. Maggi. Zappi	450
Dramatische Poesie. Trauerspiele von Gravina	451
Martello	452
Apostolo Zeno	453
Ausführliche Charakteristik seiner Opern	455
Epische Poesie. Sortinguerra	459
Erster Einfluß der englischen Poesie auf die italienische. Rolli	464
Fortsetzung der Geschichte des italienischen Theaters	467
Saggioli	468
Die Merope des Marchese Maffei	469
Nachahmungen der Merope	473
Trauerspiele von Conti	474
Chiari	474
Goldoni. Geschichte seiner projectirten Theater; Reform	477
Charakteristik seiner Lustspiele	480
Seine komischen Opern	483
Carlo Gozzi	484
Charakteristik seiner Schauspiele	487
Höchste Stufe des italienischen Opernstyls. Metastasio	492
Charakteristik der Opern Metastasio's	494
Summarische Uebersicht der neuesten Geschichte der italienischen Poesie	499
Raum übersehbare Menge von neuen Trauerspielen	501
	Preis

Preisinstitut zu Parma	Seite 501
Neue Lustspiele. Albergati	502
Ende des italienischen Theaters zu Paris	503
Frugoni. Mattei	504
Lehrgedicht von Niccoboni	505
Poetische Episteln von Algarotti	505
Gedichte von Gasparo Gozzi	506
Eine Eulenspiegelode von zwanzig Verfassern	506
Fabeln von Roberti und Pignotti	507
Gedichte von Baretti, Bertola und vielen Andern	507
Improvisatoren	508

Zweites Kapitel. Geschichte der schönen Prose

Endschaft des Novellenstils	509
Letzter Versuch, die italienische Prose altmodisch zu romantisiren. Loredano	510
Geringe Cultur der satyrischen Prose. Serrante Pallavicino	512
Längere Dauer des guten Geschichtsstils. Sarpi	513
Davila	514
Der Cardinal Bentivoglio	517
Nani	519
Denina	520
Gänzliche Vernachlässigung der didaktischen Prose bis ins achtzehnte J. H.	520
Abhandlungen von Gravina und Maffei	521
Nachahmung des didaktischen Stils der Franzosen	521
Algarotti's Abhandlungen	522
Bettinelli	523
Beccaria. Silangieri	523
Briefstyl. Loredano's Briefe	524

Briefe

Briefe von Gasparo Gozzi	524
Desgleichen von Algarotti	525
Drittes Capitel. Geschichte der Poetik und Rhetorik	525
Kritische Zänkerey über Tasso's Amynth. Jason de Mores	526
Tassoni's Angriff gegen Petrarch	526
Streit über den Styl Marino's und der Marinisten	527
Stiftung der Akademie der Aradier. Crescimbeni	527
Crescimbeni's Geschichte der italienischen Poesie	528
Gravina's kritische Schrift	531
Muratori	533
Maffei. Quadrio. Sontanini	535
Bettinelli. Algarotti. Arceaga	536
Neuester Zustand der italienischen Kritik	536
Beschluß der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit. Recapitulation. Allgemeine Charakteristik der schönen Litteratur der Italiener	538

Zweites Buch.

Geschichte

der

italienischen Poesie und Beredsamkeit

**von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen
das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.**

Zweites Buch.

Von den letzten Jahren des funfzehnten bis
gegen das Ende des sechzehnten Jahr-
hunderts.

Das goldne Zeitalter der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist eins der merkwürdigsten in der Weltgeschichte. Damals kam mit dem völligen Untergange des Ritterthums die Umbildung der romantisch-rohen zu einer natürlicheren, freieren, und soliden Denkart größten Theils zu Stande. Der Geist der wilden Abenteuer verlor sich fast ganz und gar; aber nicht der Geist der großen Unternehmungen. Durch Politick nicht weniger, als durch kriegerische Thaten, suchten die Fürsten und die republikanischen Mächte ihren Staaten Consistenz zu geben, während sie zugleich gar nicht gleichgültig gegen Eroberungen wurden. Den Eroberern bahnten kühne Seefahrer neue Wege. Der päpstlichen Glaubensherrschaft entriß sich ein großer

2 2

Theil

4 I. Geschichte d. Italien. Poesie u Beredsamkeit.

Theil des nördlichen Europa. Wohin man blickt, entdeckt man in diesem Zeitalter seltene Begebenheiten und seltene Menschen. Aber an ästhetischer Cultur übertraf damals Italien noch in einem höheren Grade, als vorher, die ganze übrige Welt. In Italien erhob sich mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Kunstgenie, besonders in der Malerei und in der Architektur, zu einer Höhe der classischen Vollendung, die für alle Zeitalter musterhaft bleiben, und schwerlich jemals übertroffen werden wird. Nicht so groß war die Zahl der Dichter vom ersten Range, als die der Maler und Baumeister; und noch weiter blieb hinter der Poesie die cultivirte Prose zurück. Aber die vortrefflichsten Werke der italienischen Redekunst des sechzehnten Jahrhunderts gehören zu den bewundernswürdigsten, deren irgend eine Litteratur sich rühmen kann; und der nicht verwerflichen sind nicht wenig. Von mittelmäßigen oder ein wenig über die Fläche der Mittelmäßigkeit hervorragenden Gedichten war Italien in diesem Jahrhundert so überschwemmt, daß der unbefangene Geschichtschreiber der ästhetischen Litteratur kaum weiß, wo er anfangen, und wo er aufhören soll, wenn er keinen der Dichter, die doch nicht ganz vergessen werden dürfen, überssehen, und auch nicht, nach dem Beispiel der italienischen Litteratoren, die unbedeutendsten Versificatoren registriren und sehr überflüssige Notizen von ihnen mühsam zusammentragen will. Je leichter man hier des Guten zu viel oder zu wenig zu thun Gefahr läuft, und je merkwürdiger in der Geschichte der Menschheit das Zusammentreffen so vieler Ursachen ist, durch welche die Neigung zur Poesie damals in Italien fast zur epidemischen Krankheit wurde, desto nöthiger ist es, den Nachrichten von den Verdiensten der

der

der classischen sowohl, als der nicht ganz unbedeutenden Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller dieses Zeitalters eine allgemeine Geschichte der ästhetisch literarischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts voranzuschicken. Nach der allgemeinen Uebersicht der litterarischen Richtungen des italienischen Geistes und Geschmacks in dieser merkwürdigen Zeit wird dann doch noch die Geschichte der prosaischen Beredsamkeit von der Geschichte der Poesie getrennt werden müssen, obgleich die italienische Prose ihre Cultur auch im sechzehnten Jahrhundert großen Theils berühmten Dichtern verdankt. Die Geschichte der Poetik und Rhetorik desselben Zeitalters, soviel davon zur italienischen Litteratur gehört, mag dann dieses zweite Buch beschließen.

Erstes Capitel.

Allgemeine Geschichte der poetischen und rhetorischen Cultur der Italiener von den letzten Jahren des funfzehnten bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Italien wurde im sechzehnten Jahrhundert das Land des Kunstgenies und des guten Geschmacks vorzüglich durch die glückliche Thätigkeit der seltensten Talente. Aber alle Umstände vereinigten sich auch, diese Talente zu wecken und zu beleben. Der ästhetische

6 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

istische Gemeingeist, der damals in Italien herrschte, mußte so mächtig wirken, wie er wirkte, weil erstens das Kraftgefühl der italienischen Nation, die zu jener Zeit die munterste und cultivirteste in der Welt war, durch den politischen und kirchlichen Zustand Italiens fast ganz auf ästhetische Thätigkeit beschränkt ward, und weil zweitens die Liebe zum Schönen unter den italienischen Fürsten und Herren zur Modetugend wurde.

I. Der allgemeine Zustand Italiens im sechzehnten Jahrhundert erlaubte den Italienern kein verständiges Streben nach politischer Größe, und reizte noch weniger zur Empörung gegen die geistliche Herrschaft des Papstes.

Schon in den vorigen Jahrhunderten hatten die unaufhörlichen Revolutionen in den italienschen Republiken und die Streitigkeiten, in welche diese Republiken bald unter einander, bald mit dem Papst und den italienischen Fürsten verwickelt waren, auswärtige Mächte gereizt, sich erobersüchtig in die Angelegenheiten der Italiener zu mischen. Aber keine von jenen Mächten war in sich selbst consistent genug, um sich in Italien zu behaupten. In Neapel und Sicilien herrschten zwar Könige von normännischem Stamm; aber diese waren schon zu Italienern geworden; und das ganze übrige Italien hatte einheimische Fürsten und Regenten. Was diese, wenn gleich mit französischer oder österreichischer Hülfe, unter einander zu verhandeln hatten, war immer noch in einem gewissen Sinne Nationalsache der Italiener. Aber seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts waren die ital. Venischen Fürsten und Republiken gewöhnlich nur Ue-

lierte

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 7

lirte der Spanier und Oestreicher, oder der Franzosen, die in Italien unmittelbar für den Vortheil ihrer eignen Monarchen fochten. Schon in dem Kriege gegen Venedig, das dem Kaiser Maximilian I. so furchtbar schien, daß er durch die Ligne zu Cambray im Jahr 1508 die Könige von Frankreich und Arragonien, und noch dazu den Pabst und mehrere italiensche Fürsten zu Hülfe rufen zu müssen glaubte, war der Triumph einer der auswärtigen unter den verbündeten Mächten das deutlich genug gesteckte Ziel. Venedig entging dem Verderben durch seine Energie, seine Politik und ein seltenes Glück. Aber der Werth einer Eroberung in Italien war nun entschieden in den Augen des unternehmenden Königs Franz I. von Frankreich. Kaiser Carl V., durch den die spanische und die östreichische Monarchie zu einer ungeheuern Macht vereinigt wurden, vertheidigte das Herzogthum Mailand, auf das der König Franz Ansprüche machte, zum Schein für die Familie Sforza, im Grunde aber nur gegen Frankreich. Der blutige Krieg, den beide Monarchen in den lombardischen Ebenen führten, ließ die Italiener ihre politische Ohnmacht zum ersten Male tief empfinden. Sie mußten zusehen, wie Kaiser Carl Mailand nach dem Tode seines letzten Herzogs für sich behielt. Sie mußten die Demüthigung erleben, daß selbst das heilige Rom von östreichischen und spanischen Soldaten, die den Souverain des Kirchenstaats als den Feind ihres Kaisers bekriegten, während sie ihn als den Statthalter Christi nach wie vor verehrten, mit Sturm eingenommen und geplündert wurde. Auch Neapel wurde abwechselnd von Franzosen und Spaniern bestürmt. Nach solchen Katastrophen mußte den italienschen Patrioten, die an der Ehre einer selbstständigen und res-

8 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

spectablen Macht in ihrem Vaterlande Theil zu nehmen wünschten; die letzte Hoffnung sinken. Der subalterne Patriotismus, der jedem Bürger und Unterthan eines Ländchens für dieses Ländchen übrig blieb, konnte liberalen Gemüthern nicht genügen. Indessen war die Nation in einem enthusiastischen Schwunge. Was also noch von Nationalgefühl in Italien war, mußte absterben, oder es mußte eine andre Richtung nehmen. An freier Cultur des Geistes übertraf Italien schon im funfzehnten Jahrhundert alle übrigen Länder. Die Superiorität des italienischen Kunstgenies wurde selbst von den französischen und spanisch-deutschen Eroberern anerkannt und geehrt. Dahin also strebte nun gewaltig der Nationalgeist der Italiener, durch freie Thätigkeit und schwelgerischen Genuß in den Freuden der Kunst und Wissenschaft sich schadlos für die Opfer zu halten, die ihr Ehrgefühl in allen Staatsverhältnissen den ausländischen Herrschern bringen mußte. Die Männer, deren Genie für Kunst und Wissenschaft entschieden war, würden freilich auch ohne diese Ermunterung den Weg gegangen seyn, auf den die Natur sie führte; aber sie würden dann auf diesem Wege nicht so ihre Zeitgenossen mit sich fortgerissen haben, wie es ihnen in ihrem Vaterlande gelang. Vom ästhetischen Mitgefühl der ganzen Nation gleichsam getragen, wurden sie der Stolz ihres Vaterlandes, nicht bloß einer Schule von Kennern und Dilettanten.

Aber dieser ästhetische Gemeingeist der Italiener würde sich dennoch schwerlich mit seiner ganzen Kraft entwickelt haben, wenn die kirchliche Reformation, die dem päpstlichen Reiche damals mehrere der einträglichsten Provinzen entriß, auch in Italien Glück gemacht

gemacht hätte. Dann würde man auch dort, erhitzt von theologischem Sectengeist, über die Freuden des Geistes als über eine sehr entbehrliche Nebensache hinausgesehen haben. Aber dahin konnte es in Italien nicht kommen. Das Interesse der Italiener war zu fest an das ihres geistlichen Monarchen geknüpft. Die Schätze, die diesem Monarchen aus dem größten Theile von Europa zuströmten, verbreiteten, wenn auch keinen dauerhaften, doch einen sehr erfreulichen Wohlstand durch den Kirchenstaat; und die übrigen italienischen Staaten zogen mehr oder weniger Vortheil von den Summen, die durch die vielen Fremden, deren Besuche dem heiligen Vater oder heiligen Oertern galten, in Umlauf gesetzt wurden. Ueberdies mußte sich ganz Italien im Glanze des römischen Hofes gefallen. Bald aus diesem, bald aus jenem italienischen Staate erhob sich ein glücklicher Priester auf dem päpstlichen Thron; aber nie ein Ausländer. Auch empfahl sich der Katholicismus mit seinen Reizen für die Phantasie weit mehr zu einer Religion für Italiener, als der Protestantismus mit seiner kritischen Kälte. Italien blieb also dem Papste treu; und eben diese Treue erhielt und beförderte den Flor der schönen Künste. Die Maler und Architekten arbeiteten fröhlich, wie im alten Griechenland, für eine Religion, die mit Geschmack zu glänzen nicht unter ihrer Würde hielt, und deren Vorsteher das Künstlerverdienst ehrten und belohnten. Die Dichter konnten dieser Religion nicht so unmittelbar nützen. Sie hatten zu viel Geschmack, um durch christliche Poesie die Kirche verherrlichen zu wollen. Geistliche Gedichte waren auf's höchste eine überflüssige Zugabe zu den Werken der besseren Dichter. Aber die Kirche war dafür auch gegen alle weltlichen Freiheiten, die sich die Dichter in ih-

10 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ren Versen nehmen möchten, so nachsichtig, daß Pabst Leo X. selbst eine muthwillige Gesellschaft von Versificatoren und Schauspielern aus Siena an seinen Hof berief und sich weltlich bis zum öffentlichen Uergerniß mit ihnen ergötzte. Die katholische Kirche war damals, wenn man nur ihre Dogmen ruhen ließ und ihre Gebräuche mitmachte, toleranter, und, verglichen mit der protestantischen, die sich durch strenge Kirchenzucht auszeichnen wollte, nur gar zu milde. Gesegnet mit dem heiligen Kreuze, dachte man in Italien auf nichts so ungelegentlich, als auf heiteren, besonders auf geistreichen und in Witz und Laune, wie in sinnlicher Fröblichkeit ausschweifenden Lebensgenuß. Bei dieser Stimmung des Publicums fand vor allen übrigen Künsten die Poesie, als die gefälligste Begleiterin aller Freuden, die meisten Liebhaber und Gönner.

II. Wie haben aber auch die Fürsten und Herren eines Landes für schöne Kunst und Litteratur mehr gethan, als die italienischen Großen im sechzehnten Jahrhundert.

Unter den Päbsten zeichnete sich besonders Leo X. als Freund und Beförderer der italienischen Nationalpoesie aus. Er war ein Sohn des Lorenz von Medici. Aus dem väterlichen Hause brachte er die Liebe zu den Künsten, die seinen Namen verewigt haben, auf den geistlichen Thron. Das Genie seines Vaters hatte er nicht geerbt; aber sein Unternehmungsgeist und sein Ehrgeiz, vereinigt mit seiner Macht, rissen ihn hin, als seine Schatzkammer leer wurde, seinem Kunstgeschmacke selbst die Ruhe der Kirche aufzuopfern. Die Religionstrennung, zu der er durch seinen einträglichen Ablasshandel die nächste Veranlassung

2. Vom Ende d. funfz. b. sechz. Jahrhunderts. 11

sung gegeben hatte, störte indessen den Flor der Künste und der Litteratur, deren berühmtester Gönner er war, auf keine Art. Seine vaticanische Basilica und seine St. Peterskirche begeisterten die Architekten, wie die Gemählde, die ihm Raphael, Michel Angelo und Tizian geliefert hatten, die Maler seiner Zeit. Von Dichtern und Reimern war er während seiner ganzen Regierung wie belagert; und nie ließ sich auch ein Pabst so zur fröhlichen Unterhaltung selbst mit Lustigmachern herab, wenn sie nur Verse machen konnten. An der Tafel dieses Nachfolgers des heil. Petrus strömten zu den köstlichsten Weinen und den ausgesuchtesten Speisen lustige Verse, die von ihren Verfassern recitirt wurden. Der komischen Poesie war Pabst Leo X. vorzüglich geneigt. Deswegen lud er auch die komische Gesellschaft von Siena, die sich selbst nach damaliger Sitte mit einem spaßhaften Namen die Congregation der Ungeschlachten (*Congregazione de' Rozzi*) nannte, an seinen Hof. Von diesen Ungeschlachten wurden damals die neuesten und besten Lustspiele im Vatican vor dem Pabste aufgeführt; und unter diesen Lustspielen hatte das berühmteste, die *Calandria*, einen Geistlichen, der in der Folge Cardinal wurde, zum Verfasser.

Die Pabste nach Leo X. opferten zwar nicht das Interesse und die Würde der Kirche ihrem Kunstgeschmacke auf; aber mehrere von ihnen waren nicht unthätige Gönner der Künste. Clemens VII. ehrte und belohnte Dichter und Gelehrte. Sanazzar und Berni standen bey ihm in Ansehen. Nur seine Streitigkeiten mit dem Kaiser Carl V. setzten ihn außer Stand, die Musen länger zu begünstigen. Als Rom im Jahr 1527 von den kaiserlichen Truppen geplündert und der Pabst in der Engelsburg belagert wurde,

wurde, sprengte dieses unglückliche Ereigniß die
 ler und die Gelehrten, die von der Partei des
 stes waren, auf einige Zeit aus einander. Aber
 mals war schon wieder ein Mediceer da, der sich
 Rom der verschuchten Musen annahm. Der Car-
 nal Hippolyt von Medici, natürlicher
 Julians, eines der drei Söhne des Lorenz, nahm
 seinem Privat-Hofe über drei hundert Individuen
 die sich der Poesie oder der Gelehrsamkeit ge-
 met hatten. Er selbst machte seinen Vers. Un-
 andern übersehte er in reimlosen Jamben das zw-
 Buch der Aeneide. Nach seinem und Clemens V-
 Tode versammelten sich die Gelehrten in Rom
 den Pabst Paul III; und unter den vorzüglich-
 Köpfen, die dieser, besonders der Philosophie und
 höheren Wissenschaften gewogene Pabst zur Cardina-
 würde erhob, hatte sich Pietro Bembo auch a-
 Dichter und prosaisch beredter Schriftsteller in sein-
 Muttersprache ausgezeichnet. Und so führen durch
 das ganze sechzehnte Jahrhundert, wenn gleich nicht
 alle Päbste, doch die meisten, und neben ihnen meh-
 rere Cardinäle fort, mit der Litteratur überhaupt auch
 die Nationalpoesie zu ehren und zu befördern.

Mit den geistlichen Großen wetteiferten als Mus-
 senfreunde die weltlichen. Der fürstlichen Häuser
 in Italien waren damals weit mehr, als jetzt; und an
 allen Höfen gehörte die Achtung der Poesie zum guten
 Ton. Welches fürstliche Haus damals für die Wisse-
 senschaften und Künste überhaupt das Meiste gethan
 hat, scheint den italienischen Litteratoren deswegen
 schwer zu entscheiden, weil einige dem Hause der
 Mediceer in Florenz, andre den Herzogen von
 Ferrara den Preis zuzuerkennen geneigt sind.
 Aber

Wenn in Florenz, seitdem das Haus der Medici
 großherzogliche Würde erhoben war, für die
 Wissenschaften und Künste überhaupt mehr gethan
 als in Ferrara, so wurde doch Ferrara das
 der italienischen Poesie. Dort vollendeten Ariost
 unter besonderer Begünstigung der Fürsten
 Meisterwerke. Dort erhob sich das ita-
 Drama zu der höchsten Stufe, die es je er-
 hat und von der es nachher sogleich wieder zur-
 rück, als ob seine Veredelung auf Ferrara einge-
 gewesen wäre. Alfons I., Herzog von Ferra-
 ra aus dem Hause Este, ließ sich während seiner dreißi-
 gigen Regierung durch die Kriege und politischen
 Kämpfe, in die er fast unablässig verwickelt war,
 abhalten, große Summen aufzuwenden, um
 Ariosts Ideen das prächtigste Schauspielhaus
 jener Zeit zu erbauen. Er selbst nahm sich
 an, als dieser Dichter die Gunst seines bisher-
 gen Mäcenas, des Cardinals Hippolyt von Este,
 Bruders des Herzogs, verloren hatte. Unter
 Julius II., dem Sohne und Nachfolger des Herzogs
 Alfons I., erhielt sich das Theater zu Ferrara
 in Blüthe, und alle Musenkünste wurden von
 ihm begünstigt. Er machte Verse, indessen seine
 Tochter Renate, Tochter des Königs von Franz-
 reichs Ludwig XII. lateinische und griechische Autoren
 und ihre Töchter Lucretia und Anna zu denselben
 Studien anhielt. In seine Fußtapfen trat wie-
 der sein Sohn Alfons II. Ihm widmete Torquato
 Tasso zum Dank für die ausgezeichnete Ausnahme,
 die ihm am Hofe zu Ferrara gesunden hatte, das be-
 rühmte Jerusalem. Ohne dringende Ursachen
 konnte sich auch dieser liberale Fürst nicht ent-
 scheiden haben, den Dichter, den er ehrte, wegen ei-
 ner

14 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ner Uebereilung, von der unten weiter die Rede seyn wird, eine Zeitlang als einen Arestanten zu behandeln.

Nächst der fürstlichen Familie von Este zu Ferrara zeichnete sich unter den italienischen Großen, die als Gönner und Dilettanten der Poesie berühmt waren, keine mehr aus, als die Familie Gonzaga. Francesco Gonzaga, der vom Jahr 1484 bis 1519 als Marggraf von Mantua regierte, wurde zugleich zu den Helden und zu den Dichtern seiner Nation gezählt. Friedrich, der erste Fürst aus dieser Familie, der den Titel eines Herzogs von Mantua annahm, wetteiferte mit den Herzogen von Ferrara in fürstlicher Begünstigung des Theaters. Der Herzog Vincenz von Mantua war einer der wärmsten Bewunderer und einer der thätigsten Freunde des Torquato Tasso. Eine andre Linie der Familie Gonzaga herrschte in Sabionetta, und noch eine andere in Guastalla; und auch unter den Fürsten dieser beiden Linien waren mehrere zu ihrer Zeit als Dichter berühmt. Vespasian Gonzaga, Herzog von Sabionetta, wollte nicht unter den Großen zurückbleiben, die ansehnliche Schauspielhäuser erbauen ließen. Ferrante II., Herzog von Guastalla, wollte als Verfasser eines dramatischen Schäfergedichts mit Torquato Tasso selbst wetteifern. Curzio Gonzaga, auch ein Zeitgenosß des Torquato Tasso, schrieb ein Heldengedicht, ein Lustspiel und viele andre Verse. Auch Luigi Gonzaga, wegen seiner Bravour der Rodomont genannt, machte artige Stanzas.

Bei einer solchen Denkart der Fürsten mußte der italienische Adel, der schon seit dem vorigen Jahrhundert durch litterarische Cultur sich auszuzeichnen suchte,
in

in seiner Liebe zu den Wissenschaften und zu der Poesie noch enthusiastischer werden. Die berühmtesten und die meisten italienischen Dichter des sechzehnten Jahrhunderts waren aus adlichen Familien; und wer in großen Häusern nicht selbst Verse machte, ehrte doch die Dichter und war stolz darauf, von ihnen geehrt zu werden. Auch die Damen vom ersten Range machten, wenn sie konnten, wenigstens Canzonen und Sonette. Besonders glänzt unter diesen Damen die edle Vittoria Colonna, die durch zärtliche Anhänglichkeit an ihren als Helden und als Freund der Wissenschaften merkwürdigen Gatten, den Marquis D'avalos von Pescara, eben so berühmt wurde, als durch ihre Gedichte, deren unten weiter gedacht werden wird.

III. Die durch alle Stände verbreitete Liebe zur Poesie veranlaßte denn auch die Entstehung der vielen litterarischen Gesellschaften oder Akademien, in denen die Cultur der Nationalpoesie eine Hauptbeschäftigung war, und die weder in einem andern Lande, noch in einem andern Zeitalter in solcher Menge ihres gleichen gefunden haben.

Die älteste dieser Akademien war vermuthlich die von dem Litterator Pomponio Leto zu Rom gestiftete. Schon gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts war sie im Flor. Ihre glänzendste Periode war die Zeit der Regierung des Papstes Leo X. Damals gehörten fast alle vorzüglichen Köpfe unter den Schriftstellern, die sich in Rom aufhielten, zu dieser Akademie. Bald in dem Hause eines ihrer angesehenen Gönner, bald in einem Garten oder Lustwäldchen kamen sie zusammen, lasen einander Verse und Abhandlungen vor, disputirten darüber, und feyerten den

16 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

den Rest der Zeit an gut besetzten Tafeln, wo auch der Wein nicht gespart wurde. Nach der Plünderung Roms im Jahr 1527 scheinen sich die Mitglieder dieser Gesellschaft nicht wieder zusammengefunden zu haben. Ähnliche Akademien aber entstanden bald darauf mehrere in Rom und auch in den übrigen italienischen Hauptstädten.

Die specielle Geschichte dieser Akademien hat der Fleiß italienischer und deutscher Litteratoren mehr als hinlänglich beschäftigt^{a)}. Einige Notizen von den vielen, die sich darüber ohne Mühe zusammentragen lassen, mögen hier genug seyn, um zu zeigen, was für eine Art von litterarisch-ästhetischem Gemeingeist und Parteigeist damals in Italien herrschte.

Schon in der römischen Mutter-Akademie, die bis zur Plünderung Roms bestand, beliebten die Mitglieder mit den Statuten und der ganzen Einrichtung der Gesellschaft zu tändeln. Wenigstens zum Scherz ahmten sie zuweilen die Formen der alten römischen Republik nach, hielten Comitien, wählten einen Dictator, und was des Spiels mehr war. Diese Art von Tändelei wurde in den folgenden Akademien bald weiter und zuletzt, vermischt mit Pedantismen, bis zu einer solchen Abgeschmacktheit getrieben, daß man kaum begreift, wie der Witz der Itali-
er

a) Sehr gut ist ihre Geschichte erzählt von Tiraboschi, Storia della lett. Ital. Tom. VII. part. I. p. 112 etc. Da findet auch Jeder, wem es um umständlichere Notizen zu thun ist, hinreichende Nachweisung. — Wer damit noch nicht zufrieden ist, findet bei Quadrio, Storia e rag. d'ogni poesia, durch das ganze Werk, Unterhaltung vollauf.

liener im Jahrhundert Ariosto und Tasso's sich so kün-
disch verirren konnte. Die litterarische Gesellschaft,
die der Sonettensänger Claudio Tolomei un-
ter dem Patronat des Cardinals Hippolyt. von Medici
stiftete, nannte sich mit einem Prächtnahmen die
Akademie der Tugend. Die Mitglieder betitel-
ten einander gewöhnlich Väter; oder auch wohl tu-
gendhafte Väter. Ihr Präsident hieß ihr König;
und eines ihrer nicht unbedeutenden Mitglieder, An-
nibal Caro, fand den Scherz nicht unter der Wür-
de eines tugendhaften Vaters aus dieser Gesellschaft,
zur Gratulation eines ihrer Könige, aus dessen Ges-
icht eine ungewöhnlich große Nase hervorsprang, eine
Lustrede von den Nasen zu schreiben ^{b)}. Bald
nachher gehörte es zum guten Ton aller italienischen
Akademien, sich selbst einen phantastischen oder
läppischen Spitznahmen zu geben und in der Abges-
chmacktheit dieser Titel mit einander zu wetteifern.
In Bologna entstand eine Akademie der Hitzigen
(ardenti); in Ravenna eine Akademie der Unge-
stalten (informi), eine der Schattenreichen
(ombrosi), und eine der Wilden (selvaggi). In
Fesena versammelten sich auf einen ähnlichen Fuß die
Verbesserten (risformati), in Faenza die Verirr-
ten (inarriti), in Foligno die Neugestärkten
(rin-

b) *Diceria de' Nasi* ist der italienische Titel. Fast scheint
das Maas der Nasen bei der Wahl eines Königs dieser
Tugendhaften öfter den Ausschlag gegeben zu haben.
Denn unter den verrufenen Schriften Peters des
Nretiners befindet sich eine ähnliche *Diceria de' Nasi*
al Sesto R^e della *Virid*, detto *Nasone*. Vielleicht sind
aber auch beide Reden an einen und denselben Ehrens-
mann gerichtet.

(rinvigoriti), in Perugia die Geschüttelten (scossi), die Eintönigen (Unisoni) und die Unsinnigen (insensati); in Spoleto die Stumpfen (ottusi), in Urbino die Betäubten (assorditi); und so hatte am Ende fast jedes Winkelstädtchen Italiens in seinen Mauern eine solche Verbrüderung, oder gar mehrere, die den übrigen in der Ehre eines geist- und sinnlosen Aushängeschildes nichts nachgaben.

Am meisten haben sich unter allen diesen Akademien in Andenken erhalten die der Ungeschlachten (Rozzi) und die Akademie von der Klee (della crusca). Wie jene, die zu Siena ihren Sitz hatte, unter der besondern Begünstigung des Papstes Leo X. in Rom das komische Theater in Aufnahme brachte, ist schon oben erzählt. Die Akademie von der Klee bildete sich zu Florenz im Jahr 1582, nachdem schon manche andere Akademie dort entstanden und wieder eingegangen war. Das meiste Verdienst um ihre Einrichtung erwarb sich der Ritter Lionardo Salviati. Sie ist in der Geschichte der Philologie unvergeßlich geworden durch ihr großes Wörterbuch, das aber erst im folgenden Jahrhundert (1612) erschien. Im sechzehnten Jahrhundert gehörten die Literatoren von dieser Akademie zu den eifrigsten unter den Recensenten, die dem empfindlichen Torquato Tasso durch ihren Tadel seine Tage verbitterten.

Wollen wir Alles, was die kaum übersehbare Menge von litterarischen Gesellschaften des sechzehnten Jahrhunderts in Italien zur Bildung des Geschmacks in der Poesie und Beredsamkeit beigetragen haben, in einem Urtheile zusammen fassen, so ist nicht zu leugnen, daß sie zur Erhaltung des litterarischen Enthusiasmus

Erasmus und zur Verbreitung der poetischen Litteratur unter allen Ständen nicht wenig mitwirkten; aber gesehen muß man dann auch, daß nur wenige Individuen unter den unzähligen Mitgliedern dieser Akademien gesunden Geschmack genug hatten, um den übrigen zu Führern zu dienen; und diese wenigen mußten sich, statt das Publicum zu bilden, als Akademiker nach ihrem Publicum bequemen, weil fast Jedermann in Italien, der zum lesenden Publicum gehörte, auch Mitglied einer Akademie war. Die Menge dieser litterarischen Institute hatte das Gute, daß keine solche Verbrüderung herrisch den Ton angeben und den Geschmack despotisiren konnte. Aber eben diese Menge von Akademien verhinderte das gesellschaftliche Zusammenwirken mehrerer vorzüglichen Köpfe auf einen Punkt. Eben dadurch, daß der Akademien so viele wurden und daß fast Jedermann, wer Geschmack haben wollte, sich in eine solche Gesellschaft aufnehmen ließ, hörte der Unterschied zwischen ihnen und dem Publicum so gut wie ganz auf. Es gab im Grunde kein Publicum, außer den Mitgliedern der Akademien. Und auch dieß hätte überwiegende Vortheile zur Bildung eines freien und doch sichern Geschmacks in Italien haben können, wenn man damals, als die Akademien entstanden, schon eine classische Litteratur gehabt hätte. Aber außer Dante, Petrarca und Boccaccio gab es, als das Akademienwesen anfang, noch immer keinen italienischen Dichter, dem ganz Italien unbedingt huldigte. Angelo Poliziano und Lorenz von Medici hatten bei weitem kein so großes Publicum, als die Sonettensklimperer Serafin, Tebaldeo und ihre Collegen. Die Epochen Bojardo's und Pulci's wurden von einer Partei als Meisterwerke angestaunt, während die Ges

36 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Ariost's Liebling unter seinen Rittern, der muntere Abenteuerer Roger (Ruggiero), ein Saracen, der sich aus Liebe zu der schönen Heldin und Christin Bradamante entschließt, ein Christ zu werden. Von diesem heroischen Paare stammte, nach Ariost's poetischer Genealogie, das Haus Este ab ^{k)}. Dem Hause Este zu Ehren endigt also das Gedicht, das der rasende Roland heißt, mit einer Heldenthat Roger's, nicht Roland's. Ueberdies verlieren wir den Helden Roland in der künstlichen Verwirrung der Begebenheiten ganz aus den Augen, außer wenn von Zeit zu Zeit die Reihe an ihn so gut wie an die Andern kommt. Sein Name ist mehr ein Motto zu Ariost's Ritterepopöe, als ein wirklicher Titel.

Was ein unbefangener Geschmack an dieser Epopöe wächst der Einheit der Erfindung vermißt, ist das Interesse der Charaktere. Unter Ariost's Helden ist kein Achill, kein Diomed, kein Ulyß, kein Nestor; keiner, der sich als Mensch besonders auszeichnete. Noch weniger bilden diese Helden, wie die Homerischen in der Iliade, eine Charaktergruppe, in welcher die Sinnesart des einen durch die des andern in anziehenden Contrasten noch sichtbarer hervorgehoben wurde. Die thierische Unbändigkeit einiger Saracenen nach Ariost's Zeichnung, z. B. des Mandrifard, des Ferragus (Ferrau) und besonders des tollkühnen Rodomont ist eine schwache Schadloshaltung für den Mangel bestimmter Umrisse und Lineamente in den Charakteren der übrigen Helden. Der unüberwindliche Roland ist, seine Unüberwindlichkeit abgerechnet, von den übrigen unbescholtenen unter seinen Mitstreitern kaum zu unterscheiden. Er sagt nichts und thut nichts, was
nicht

k) *Orl. fur. Canto XLI. 56 etc.*

nicht jeder von diesen unter denselben Umständen ungesähr auch gesagt und gethan haben könnte. Ustolf, der Engländer, der für seinen Freund Roland den Bersand in einer Flasche aus dem Monde hohlt, hat auch nicht einen einzigen Zug in seiner Sinnesart, an dem man ihn kennen könnte. Eben so wenig zeichnet sich Rinaldo unter seinen Vettern aus dem edlen Hause Montalban, zu dem auch Roland gehörte, auf irgend eine bemerkliche Art aus. Und so sind fast alle Helden Ariost's, die Christen wie die Saracenen, im Grunde nur ein Paar Charaktere unter vielen Namen. Einige sind gutmüthig und sanft, andre wild, grausam, und rücksich. Auf feinere Unterscheidungen sich einzulassen, fand Ariost nicht für nöthig. Auch unter den Damen seines Gedichtes sind nur die beiden Heroinen, Bradamante und Marfise, besonders die erste, mehr als ganz gewöhnliche Geschöpfe. Die Vereinigung des kühnsten Heldenfinns mit der weiblichen Zärtlichkeit im Charakter der Bradamante, vorzüglich im Contrast mit der unweiblichen Rittersugend der sonst auch edeln Marfise, scheidet um so schöner hervor, weil dieser Charakter fast der einzige im ganzen Gedicht ist, für den wir uns um seiner selbst willen interessiren; aber eben diese romantisch reizende Bradamante macht, daß wir ähnliche Wesen unter den ariostischen Damen desto mehr vermissen. Besonders ist die schöne Angelika, deren wundersame Reize dem Kaiser Karl seine Braven mitführen, diese Reize abgerechnet, ein so unbedeutendes Ding, daß wir kaum noch an sie denken, als sie schon im neun und zwanzigsten Gesange verschwindet, um nichts wieder von sich hören zu lassen.

22 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

gerade damals, als die Werke dieser Epopöendichter durch ihre Neuheit die Aufmerksamkeit des Publicums vorzüglich reizten, empfand Ariost zuerst seine Bestimmung c).

Lodovico Ariosto wurde geboren im Jahr 1474 zu Reggio in der Lombardei. Sein Vater war damals Commendant dieser Stadt, die im Gebiete des Herzogs von Ferrara lag. Seine Familie gehörte zu dem Adel des Landes. Der junge Ariost erhielt die Erziehung eines Mannes von Stande. Schon als Knabe zeichnete er sich durch sein Talent und durch literarische Kenntnisse aus. Eine lateinische Rede, die er bei der Eröffnung der Lehrstunden hielt, machte zuerst aufmerksam auf ihn. Bald darauf dramatisirte er die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in italienischen Versen. Aber sein Vater wollte einen tüchtigen Juristen in ihm heranwachsen sehen. Lange überwand der junge Mann den Widerwillen, den er gegen die juristischen Studien fühlte, bis sein Vater selbst verständig genug war, ihn seinem eignen Geschmacke zu überlassen d). Er ging nun nach Rom und beschäftigte

c) Einen brauchbaren Auszug aus den vielen Lebensbeschreibungen Ariost's enthält die *Vita di Lodovico Ariosto, e dichiarazioni al Furioso* von Gaetano Barbieri, gedruckt zu Ferrara 1773. Wer damit den Artikel Lodovico Ariosto bei Mazzuchelli verbindet, kann, wenn es ihm nicht um Particularien besonders zu thun ist, die übrigen Biographen Ariost's entbehren. Ariost selbst erzählte die Geschichte seiner ersten literarischen Bildung in der sechsten seiner Satyren.

d) Daß er in der Folge aber seine juristischen Studien lassen (ciancie) wollte, werden ihm die Juristen schwerlich verzeihen.

igte sich fast ganz mit der alten Litteratur, vorzüglich mit den alten Dichtern. Durch einige lateinische Gesichte machte er sich zuerst bekannter. Wir wissen nicht, was es war, was Ariost's Genie ermunterte, seinen ersten Ausflug in die Dichterwelt mit einem regelmäßigen Lustspiele zu wagen, desgleichen damals in der neueren Sprache noch etwas ganz Neues war. Man streitet, ob seine *Cassaria*, oder die *Calandra* des Bernardo Dovizio, der nachher der Cardinal Bibiena hieß, das erste italienische Drama ist, was den Namen eines ordentlichen Lustspiels verdient^{*)}. Vielleicht kamen Ariost und Dovizio ungezogen zu gleicher Zeit auf denselben Gedanken, die komische Possenreißerei, die die Stelle des Lustspiels in Italien vertrat, durch ein regelmäßiges Stück nach den Mustern des Plautus und Terenz zu verdrängen, ohne gleichwohl den Dialog zu versifiziren, weil zur komischen Popularität die Sprache in Prosa zu gehören schien. In Prosa also schrieb Ariost seine *Cassaria* und bald darauf sein zweites Lustspiel, *Die Verwechselungen* (*I suppositi*), das erste dieser beiden Stücke nach aller historischen Gewißheit noch vor

Mio padre mi caccio con spiedi e lance,
Non che con sproni, a volger testi e chiose;
E m' occupò cinque anni in quelle ciancie;
sagt er in seiner sechsten Satyre.

- e) Noch immer findet man gewöhnlich die *Calandra* als das erste regelmäßige Lustspiel in italienischer Prosa aufgeführt. So kategorisch, wie Blankenburg in seinen litterarischen Zusätzen zu Sulzer's Wörterbuche unter dem Artikel *Comödie* die *Cassaria* für älter erklären, heißt auch, dreist aburtheilen. Aber wahrscheinlich ist die *Cassaria* älter als die *Calandra*. Man vergl. *Straboschi* l. c. T. VII. part. III. p. 142.

24 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

vor dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts ^{f)}. Im Jahr 1500 verlor er seinen Vater. Jetzt mußte er in seinem sechs und zwanzigsten Jahre seine Neigung zur Poesie mit einträglicheren Geschäften ausgleichen lernen. Ein schwärmerischer Kopf war er nie gewesen, ob er gleich, wie damals jeder italienische Dichter, auch Sonette und Canzonen machte, in denen es ihm mit den Freuden und Leiden der Liebe voller Ernst gewesen zu seyn scheinen mußte.

Mehr durch seine Kenntnisse und durch die Gewandtheit seines Geistes, als durch sein Dichtergenie, empfahl sich Ariost dem Cardinal Hippolyt von Este, dem Bruder des Herzogs Alfons I. von Ferrara. Er trat als Geschäftsmann in die Dienste dieses gelehrten, wenn nicht eben der Poesie vorzüglich gewogenen Prälaten. Von nun an hatte er Arbeit genug, die ihm wenig Freude machte. Bald wurde er in Negotiationen an den päpstlichen Hof geschickt, bald mußte er gar einen Feldzug mitmachen. Seine Lustspiele sah er zwar ungefähr um dieselbe Zeit in Ferrara mit allem Pomp ausgeführt und mit allen Zeichen des Beifalls beehrt. Aber sein dichterischer Geist strebte höher. Die romantische Epopöe des Grafen Bojardo hatte ihn zu der Idee einer ähnlichen, aber mustershafteren Dichtung begeistert. Jede Stunde, die er seinem Geschäftsleben abgewinnen konnte, benutzte er als Dichter, um endlich das bewunderte Werk zu Stande zu bringen, das seinen Namen verewigt hat. In der Wahl des Stoffs zu einer romantischen Epopöe

f) In der (Anmerk. c) genannten Vita del Ariosto wird bewiesen, daß Ariost die *Castalia* schrieb, als sein Vater noch lebte.

pde scheint er nicht lange unschlüssig gewesen zu seyn. Die fabelhaften Thaten des großen Roland waren ein Modelhema der erzählenden Poesie geworden. Sie ließen der Phantasie so weiten Spielraum, als man verlangte, und knüpfen doch dem Scheine nach die Fabel an die wahre Geschichte. Sie ließen sich deswegen auch benutzen, um der Familie von Este ein Compliment zu machen, wenn man die ersten Ahnen dieses fürstlichen Hauses von berühmten Helden aus dem Zeitalter ableitete, wo keine Urkunden und keine Geschichtsbücher das Gegentheil bewiesen. Roland wurde also der Ritter, den Ariost, wie vor ihm Bojardo und Pulci, zum Helden seines Gedichts oder wenigstens zu dem wählte, der dem Gedichte einen Namen geben mußte. Das Labyrinth, in das der erfinderische Bojardo seine Abenteuer geführt hatte, schien ein so trefflicher Tummelplatz für sie zu seyn, daß sich kein besserer erfinden ließ. Statt eine neue Erzählung von vorn anzufangen, trug daher Ariost kein Bedenken, die Erfindungen Bojardo's als historische Facta voranzusetzen, und in der Erzählung der romantischen Begebenheiten Roland's und seiner Zeitgenossen da fortzufahren, wo Bojardo aufhörte.

Der Cardinal Bembo, der sich selbst Verdienste um die italienische Litteratur erwarb, deren unten weiter gedacht werden wird, soll dem Ariost den wunderlichen Rath gegeben haben, den rasenden Roland zum Helden eines Gedichts in lateinischer Sprache zu machen. Ariost soll dem Cardinal geantwortet haben, daß er lieber unter den toscanischen Dichtern der erste, als unter den lateinischen kaum der zweite seyn wolle. Auch wenn er diese Antwort nicht gegeben hat, hatte er zu viel gesunden Geschmacl, um

26. I. Geschichte d. italien. Poesie. u. Beredsamkeit.

eine Ritterspopöe in der Sprache und Manier der Antike nicht schon beim ersten Gedanken als etwas Widersinniges zu verwerfen. Aber von einer andern Seite verließ ihn anfangs sein sonst so sicher ästhetischer Tact. Statt den achtzeiligen Stanzas treu zu bleiben, die nun schon seit Boccas für die romantische Erzählung in italienischer Sprache ungefähr dasselbe geworden waren, was für die Antike der Hexameter war, wollte er sich wieder von der dreizeiligen Reimkette (terze rime) fesseln lassen, in der Dante seine poetische Reise beschrieben hatte. Der Anfang dieses Versuchs hat sich erhalten *). Ariost scheint ihn aber bald aufgegeben zu haben. Er mußte auch bei seiner entschiedenen Neigung zu einer leichten Erzählungsart bald fühlen, daß die dreizeilige Reimkette, so vortrefflich sie sich an eine sententiöse Gedankensprache schließt, den Gang der Erzählung schwerfällig macht. Die achtzeiligen Stanzas konnten freilich zur Schwachhaftigkeit verführen, aber auch den Reiz der Erzählung sehr erhöhen. Ariost verwarf, was er schon in der Reimkette erzählt hatte; und die Stanzas wurden durch ihn das Unmusztigste, was noch je ein italienischer Vers gewesen war.

Wenn

g) Man findet sie in den älteren und neueren Ausgaben der Rime oder vermischten Gedichte Ariosts. Der Orlando furioso in terze rime fängt, trocken genug, so an:

Canterò l'arme, canterò gli affanni.

D'amor, ch'un cavalier sostenne gravi,

Peregrinando in terra e in mar molt'anni.

Voi l'usato favor, occhi soavi,

Date all'impresa, voi che del mio ingegno,

Occhi miei belli, avete ambe le chiavi.

Wenn man den Umfang des rasenden Roland mit dem Fleiße vergleicht, den Ariost auf die Politik jeder Zeile gewandt hat, und wenn man sich dann an das Geschäftsleben dieses Mannes erinnert, muß man seine Thätigkeit zugleich mit seinem Genie bewundern. Um seine Epopöe so weit zu vollenden, daß er sie als ein Ganzes von vierzig Gesängen zum Druck abliefern könnte, brauchte er nur etwas über zehn Jahr. Während dieser Zeit las er jeden Gesang seinen Freunden vor und berührte jeden Wink, etwas zu ändern, oder zu bessern. Kaum aber war auch sein Gedicht im Jahr 1515, also im vierzigsten Lebensjahre des Dichters, zum ersten Male gedruckt, als der Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, schon eine zweite Ausgabe nöthig machte^{b)}. Noch vier Ausgaben erschienen bis zum Jahr 1532.

Aber gerade um die Zeit, als Ariost den Lohn seiner trefflichen Arbeit auch in dem Beifall seines Gönners, des Cardinals Hippolyt von Este, zu finden hoffte, dem er seinen Roland zugeeignet hatte, riß das Band zwischen ihm und dem Cardinal. Was für Mißverständnisse dazu Veranlassung gaben, wissen wir nicht genau. Daß der Cardinal, der von den leichten Spielen der Phantasie überhaupt kein sonderlicher Liebhaber gewesen zu seyn scheint, den Dichter, in

b) Auch bei Mazzuchelli, der die Ausgaben des Orlando furioso unter dem Artikel Ariosto gesammelt hat, wird eine Ausgabe von 1515 als die erste, und eine von 1516 als die zweite angeführt. Unter den neueren Litteratoren will nur der Verfasser der oben erwähnten Vita del Ariosto beide Ausgaben für eine und dieselbe angesehen wissen, die im Jahr 1515 angefangen und 1516 beendigt seyn soll.

28 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

in dem er lieber den Geschäftsmann sah, kalt und spöttelnd gesagt habe, wie er nur auf alle die Poffen verfallen sei, mag leicht wahr seyn, wenn es gleich keine historisch beglaubigte Anekdote ist. Aber nicht wahrscheinlich ist es, daß Ariost mit seiner Menschenkenntniß seinem Gönner eine Kälte übel genommen habe, auf die er sich immer gefaßt halten mußte. Er und der Cardinal hatten im Grunde nie für einander gedacht. Ariost war der Geschäftstreiberei im Dienste des Cardinals längst von Herzen müde, wie seine Satiren beweisen; und eine Kleinigkeit konnte zuletzt beiden wichtig genug scheinen, um dem Mißfallen, das sie an einander fanden, den Ausschlag zu geben. Der Cardinal machte im Jahr 1517, also ein Jahr nach der zweiten Ausgabe des Roland, eine Reise nach Ungarn. Ariost hatte keine Lust, ihn zu begleiten; und beide waren geschieden. Um dieselbe Zeit mußte es sich süngen, daß der Dichter, der an Rechtsbündeln nicht mehr Geschmack, als an politischen Verhandlungen fand, wegen des Rests seines väterlichen Vermögens in einen Proceß gerieth. Ohne diesen Umstand hätte er sich schwerlich überreden lassen, nach seiner Trennung von dem Cardinal in den Dienst des regierenden Herzogs von Ferrara, Alfons I., zu treten und noch einmal sein Glück am Hofe zu versuchen. Mehr Ruhe ließ ihm der Herzog, als der Cardinal. Aber der Bedürfnisse des Dichters waren indessen auch mehrere geworden. Ob er gesetzmäßig verheirathet war, wissen wir nicht gewiß; aber er hatte für einige Kinder zu sorgen, und seine Einnahme reichte nicht weit. Gezwungen, sich mit Bitten um Entlassung oder neue Unterstützung an den Herzog zu wenden, erhielt er Zulage zu seiner Besoldung, aber zugleich auch wieder neue Geschäfte, die ihn fast noch verdrrießlicher machte.

machten, als alle vorigen. Er wurde als Commissär abgeschickt, um in der Gegend, die die *Garfagna* heißt, eine Rotte von Banditen und Auführern zum Gehorsam zu bringen. Der Ruf, in dem sein Name selbst bei diesen rohen Menschen stand, soll ihm die Beendigung seines Geschäfts, so weit er damit fertig wurde, nicht wenig erleichtert und ihm ein Mal sogar das Leben gerettet haben. Aber widerlich blieben ihm alle diese unpoetischen Aufträge nach wie vor. Um sich eine poetische Schadloshaltung zu verschaffen, machte er seinem Unwillen Luft in seinen *Satiren*.

Aufträge nach seinem Sinne erhielt der geplagte Ariost endlich wieder, als sein Herzog anfang, sich lebhafter für das Theater zu interessiren. Damals wurde zu Ferrara das prächtige Schauspielhaus erbauet, zu dem Ariost den Plan angegeben hatte. Er selbst übernahm auch die Direction des Baus. Zugleich wandte er sich wieder zu der dramatischen Poesie, durch die er zuerst berühmt geworden war. Seine beiden Lustspiele, die er zwanzig Jahr vorher in Prose geschrieben hatte, arbeitete er um, und brachte sie in Verse. In Versen schrieb er nun auch seine übrigen Lustspiele. Alle seine Stücke wurden mit dem lebhaftesten Beifall auf dem neuen Theater aufgeführt. Die Fürsten und Herren selbst trugen kein Bedenken, als Schauspieler Rollen zu übernehmen. Der Prinz Don Francesco von Este, zweiter Sohn des Herzogs, recitirte ein Mal den Prolog.

So lebte Ariost die letzten Jahre seines Lebens in Ruhe und Ehre, und immer geschäftig für die Poesie. Da seine eignen Lustspiele für die Bedürfnisse des Theaters zu Ferrara nicht hinreichten, übersetzte er mehrere Stücke

Stücke des Plautus und Terenz. Zu den sechs und vierzig Gefängen seines Roland fügte er noch fünf neue hinzu, die aber erst nach seinem Tode gedruckt wurden und jetzt als ein Anhang zu dem früher geschlossenen Ganzen bekannt sind. Aus Laune, oder zur Uebung, übersetzte er einige Ritterromane aus dem Spanischen und Französischen in's Italienische. Den größten Fleiß wandte er noch auf die neue Ausgabe seines Roland, der im Jahr 1532, an mehreren Stellen umgearbeitet, überhaupt in der Gestalt erschien, wie er sich bei der Nachwelt erhalten hat.

Im ganzen Laufe seines Lebens zeigte sich Ariost als einen Mann von kühlem Verstande, und nie als einen Schwärmer. Seine Phantasie und sein Charakter schienen in gar keiner Gemeinschaft zu stehen. Nur jene war unablässig in dichterischer Unruhe. Er selbst dachte und lebte als Mensch prosaisch. Er liebte die Einsamkeit, aber nur, um ungestört mit heiterem Sinne zu denken und zu dichten, nicht, um leidenschaftlich über einer Empfindung zu brüten. Die Neugierigen gaben sich viele Mühe, die Dame seines Herzens zu entdecken, weil auch er, nach der Weise der Zeit, in Sonetten und Canzonen seufzte. Aber nie ist eine Liebschaft von ihm ruckbar geworden. Ob er mit der Mutter seiner Kinder verheirathet war, oder auf welchen Fuß er mit ihr lebte, ist ein historisches Räthsel geworden. Er war in seinem Betragen ernsthaft und zurückhaltend, auch wohl ein wenig eigensinnig und launisch; aber seine Neigung zu erheiternden Vorstellungen blickte durch seinen Ernst, und sein heller Verstand wurde durch keine Laune so verdunkelt, daß er die Verhältnisse der wirklichen Welt falsch beurtheilt oder die Geschicklichkeit verloren hätte, sich

den

den Umständen anzupassen. Man merkte ihm bald den Mann von Geist an, aber nicht den Dichter. Liberal in seiner ganzen Denkart, haßte er alle Heuscherei und alle Kriecherei. Er war bescheiden, gefällig und gesprächig, aber mit männlichem Selbstgefühl und mit der Würde eines freien Geistes. Keinem Großen machte er den Hof; aber auch keine Gunst und kein Beifall, mit der ihn, besonders in den letzten Jahren seines Lebens, die Großen beehrten, machte ihn eitel. Daß Kaiser Carl V. in eigener Person ihn mit dem Lorbeer gekrönt habe, ist vermuthlich eine von den erfundenen Anekdoten, mit deren historischer Beglaubigung man es ehemals nicht so genau nehmen zu müssen glaubte, um berühmte Männer desto zuverlässlicher zu ehren. Aber daß Kaiser Carl V. bei seinem Aufenthalt in Italien den berühmtesten Dichter seiner Zeit einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt hat, ist um so wahrscheinlicher, da es zum guten Ton in jenem Zeitalter unter den Großen gehörte, ästhetisches Verdienst zu ehren.

Ariost starb zu Ferrara im Jahr 1533. Er wurde, wie er es verordnet hatte, ohne alle Feierlichkeit begraben. Sein Bruder Gabriel und sein Sohn Virginio Ariosto scheinen mehr, als der Herzog von Ferrara, bedacht darauf gewesen zu seyn, ihm ein Denkmal auf seinem Grabe zu errichten. Erst vierzig Jahre nach seinem Tode erhielt er ein stattliches Monument auf Kosten eines Ferraresischen Edelmanns, Agostino Mosti. Damit er aber unter diesem Ehrensteine ruhen konnte, mußte seine Asche auf einen andern Platz transportirt werden; und, als ob er zum Wandern nach dem Tode bestimmt wäre, wurde dieser Asche in der Folge im Jahr 1612 noch ein

32 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ein Mal eine andere Stelle angewiesen, als ihm sein Urenkel, der, wie er selbst, Ludwig hieß, das am sehnlichere Monument errichten ließ, unter dem sein irdischer Ueberrest noch jetzt ruht.

*

*

*

Was Ariost für die italienische Poesie gethan hat, verdient in einer allgemeinen Geschichte der Redekunst nach den Gedichten Dante's und Petrarch's die meiste Aufmerksamkeit. Unter seinen Werken nimmt der rasende Roland, dem Werth und dem Umfange nach, den ersten Platz ein. Den nächsten behaupten seine Lustspiele. Nach diesen folgen in einer nicht so leicht zu bestimmenden Rangordnung seine Satyren, Elegien, Canzonen, Sonette und ähnliche Gedichte.

Was Petrarch für die lyrische Poesie gewesen war, wurde Ariost für die epische. So wie jener durch Innigkeit des Gefühls und, einige Pedantismen und romaneste Uebertreibungen abgerechnet, durch classische Correctheit des Geschmacks die Sonette und Canzonen der provenzalischen Rohheit ganz und gar entriß, so veredelte Ariost die Epopöe, die aus dem Ritterroman entstanden war, durch eine der seltensten Vereinigungen des Talents, dichterisch zu erzählen und lebendig und treffend zu beschreiben, mit männlichem Verstande; origineller Laune und musterhafter Eleganz.

Man muß dem Wunsche, ein Gedicht, das in gewisser Hinsicht unübertrefflich ist, gegen allen Tadel vertheidigen zu können, die Rechte und den Nutzen
der

der Kritik aufopfern, wenn man die undankbare Arbeit übernimmt, den rasenden Roland als ein Ganzes zu loben. Es ist eine sinnreiche Verwirrung von romantischen Märchen; und dieß ist es nicht etwa, als ein Werk im Geist des Zeitalters, gegen die Absicht des Dichters. Ariost's Geschmack ließ sich von seinem Zeitalter nicht beherrschen, und ein freier Geist unterwarf sich jedem Gesetze, wenn er Lust hatte, zu gehorchen. Wie leicht es ihm wurde, im Styl der poetischen Antike zu dichten, sobald er nur wollte, beweisen seine Lustspiele. Auch ein Heldengedicht nach dem Muster der Ilias und Aeneis würde ihm nicht mißlungen seyn, wenn er Lust gehabt hätte, seine Erfindung und seine Manier den Regeln des antiken Epos zu unterwerfen. Aber dann hätte er nicht nur seine Neigung zur muntern und muthwilligen Darstellung unterdrücken müssen; er hätte, nach seiner Vorstellungsart, auch gegen den Geist des Stoffs gesündigt, den er sich gewählt hatte. Die beiden Pulci scheinen ihn durch ihre verunglückten Erfindungen aufmerksam auf die sinnreiche Uebereinstimmung gemacht zu haben, in die sich durch scheinbar planlose Composition ein Rittergedicht mit dem Geiste der planlosen Abenteuerlichkeit der ritterlichen Denkart bringen ließ. Wo Bojardo mit seinem unvollendeten Roland hinaus wollte, wissen wir nicht; aber daß man es auch Tögar nicht errathen kann, scheint zu beweisen, daß er sich selbst mit einem Gedicht ohne Ende trug; denn in der unübersehbaren Verwicklung von abenteuerlichen Begebenheiten, die er zusammenflocht, zeigt sich kaum eine Spur von epischer Einheit. Diese feste und wilde Verwicklung scheint dem eben so muthwilligen, als erfinderischen Ariost als etwas zum Wesen der Ritterepopöe Gehöriges gefallen und

Bouterwek's Gesch. d. schön. Redek. II. B. E ihn

34 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ihn zur geistreicheren Nachahmung gereizt zu haben; und die Form seines Gedichtes wurde ein Spiegel des Inhalts. Seine Phantasie hatte nun völlig freie Flügel, so lange und so weit zu schwärmen, als sie wollte. Sein Muthwille konnte mit der treuherzigen Aufmerksamkeit seines Publicums um so lustiger spielen, je leichtsinniger er gerade da, wo eine Erzählung bis zu einer Art von Katastrophe fortgeführt ist, den Faden abriß, um zu einer andern Begebenheit überspringen. Das Sinnreiche dieser labyrinthischen Composition ist so verführerisch, daß eine nicht pedantische Kritik wohl ein Mal dadurch bestochen werden kann. Aber das Recht, auf Einheit in jeder dichterischen Erfindung zu bringen, muß sich die Kritik auch zu Gunsten eines Ariost nicht entwenden lassen. An Einheit, die ohne Schikane diesen Namen verdiente, fehlt es der Composition des rasenden Roland vom ersten bis zum letzten Gesange; und den Beweis, daß das romantische Epos nicht, wie das antike, mit Einheit der Erfindung bestehen könne, wird doch niemand im Ernst zu führen gesonnen seyn.

Unschicklich wäre schon der Titel dieses Gedichtes, wenn Ariost in der epischen Einheit ein besonderes Verdienst gesucht hätte. Roland ist zwar der stärkste, aber weder der tapferste, noch der interessanteste unter den Helden, mit deren Thaten und Liebschaften uns Ariost unterhält. Bei seiner Riesenstärke hat es der Held Roland in den Schlachten so bequem wie Achill; denn er ist, wie dieser, unverwundbar. Aber er hält nicht, wie dieser, als ein Wundermann, ohne welchen nach dem seltsamen Willen der Götter der Zweck eines großen Heereszuges nicht erreicht werden kann, alle Begebenheiten im Gedichte zusammen.

Er

Er setzt zwar seinen Kaiser Karl in Verlegenheit, als er in die weite Welt geht, um die schöne Angelika aufzusuchen. Aber auch Rinaldo und andre der Vasallen des Heers zerstreuen sich, so daß wir nicht deutlich sehen, an wem Karl das Meiste verlor. Rolands Tollheit, als er, erst im drei und zwanzigsten Gesange, vor Eifersucht den Verstand verliert, ändert nirgends etwas in der Hauptsache. Als er wieder zur Vernunft kommt, läuft der Faden der Begebenheiten nach wie vor in derselben Verwirrung fort. Dem unüberwindlichen Roland war es zwar aufbehalten, in einer großen Schlacht die beiden Anführer des feindlichen Heers, die Könige Agramant und Gradass, zu erlegen; und dieser Sieg war für den Kaiser Karl und die fränkische Christenheit entscheidend. Aber Roland erlegt die beiden Könige schon im zwei und vierzigsten Gesange des Gedichts; und seine That wird von dem Dichter auf keine auszeichnende Art hervorgehoben. Gleich darauf folgen wieder andre Begebenheiten. Das Gedicht geht noch durch vier Gesänge fort. Es schließt mit dem Tode des Saracenen Rodomont. Diesen unbändigen Rodomont konnte Roland selbst nicht überwältigen; denn er balgt sich, im neun und zwanzigsten Gesange, auf einer Brücke so ungeschickt mit ihm herum, daß beide Kämpfer in's Wasser fallen¹⁾. Rodomont's Besieger ist Ariost's

i) Orlando, che l'ingegno avea sommerso
 Io non sò dove, e sol la forza usava,
 L'estrema forza, a cui per l'universo
 Nessuno o raro paragon si dava,
 Cader del ponte si lasciò riverso,
 Abbracciato col Pagan, come stava.
 Cadon nel fiume, e vanno al fondo insieme,
 Ne salta in aria l'onda, e il lito geme.

Orlando fur. Cant. XXIV. 47.

36 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Ariost's Liebling unter seinen Rittern, der muntere Abenteuerer Roger (Ruggiero), ein Saracen, der sich aus Liebe zu der schönen Heldin und Christin Bradamante entschließt, ein Christ zu werden. Von diesem heroischen Paare stammte, nach Ariost's poetischer Genealogie, das Haus Este ab ^{k)}. Dem Hause Este zu Ehren endigt also das Gedicht, das der rasende Roland heißt, mit einer Heldenthat Roger's, nicht Roland's. Ueberdies verlieren wir den Helden Roland in der künstlichen Verwirrung der Begebenheiten ganz aus den Augen, außer wenn von Zeit zu Zeit die Reihe an ihn so gut wie an die Andern kommt. Sein Name ist mehr ein Motto zu Ariost's Ritterepopöe, als ein wirklicher Titel.

Was ein unbefangener Geschmack an dieser Epopöe wächst der Einheit der Erfindung vermißt, ist das Interesse der Charaktere. Unter Ariost's Helden ist kein Achill, kein Diomed, kein Ulyß, kein Nestor; keiner, der sich als Mensch besonders auszeichnete. Noch weniger bilden diese Helden, wie die Homerischen in der Iliade, eine Charaktergruppe, in welcher die Sinnesart des einen durch die des andern in anziehenden Contrasten noch sichtbarer hervorgehoben wurde. Die thierische Unbändigkeit einiger Saracenen nach Ariost's Zeichnung, z. B. des Mandrikard, des Ferragus (Ferrau) und besonders des tollkühnen Rodomont ist eine schwache Schadloshaltung für den Mangel bestimmter Umriffe und Lineamente in den Charakteren der übrigen Helden. Der unüberwindliche Roland ist, seine Unüberwindlichkeit abgerechnet, von den übrigen unbescholtenen unter seinen Mitstreitern kaum zu unterscheiden. Er sagt nichts und thut nichts, was
nicht

k) Orl. fur. Canto XLI. 56 etc.

nicht jeder von diesen unter denselben Umständen ungesähr auch gesagt und gethan haben könnte. Ustolf, der Engländer, der für seinen Freund Roland den Bersstand in einer Flasche aus dem Monde holt, hat auch nicht einen einzigen Zug in seiner Sinnesart, an dem man ihn kennen könnte. Eben so wenig zeichnet sich Rinaldo unter seinen Vettern aus dem edlen Hause Montalban, zu dem auch Roland gehörte, auf irgend eine bemerkliche Art aus. Und so sind fast alle Helden Ariost's, die Christen wie die Saracenen, im Grunde nur ein Paar Charaktere unter vielen Namen. Einige sind gutmüthig und sanft, andre wild, grausam, und rüchisch. Auf feinere Unterscheidungen sich einzulassen, fand Ariost nicht für nöthig. Auch unter den Damen seines Gedichts sind nur die beiden Heroinen, Bradamante und Marsise, besonders die erste, mehr als ganz gewöhnliche Geschöpfe. Die Vereinigung des kühnsten Heldensinns mit der weiblichen Zärtlichkeit im Charakter der Bradamante, vorzüglich im Contrast mit der unweiblichen Rittersugend der sonst auch edeln Marsise, sticht um so schöner hervor, weil dieser Charakter fast der einzige im ganzen Gedicht ist, für den wir uns um seiner selbst willen interessiren; aber eben diese romantisch reizende Bradamante macht, daß wir ähnliche Wesen unter den ariostischen Damen desto mehr vermissen. Besonders ist die schöne Angelika, deren wundersame Reize dem Kaiser Karl seine Braven entführen, diese Reize abgerechnet, ein so unbedeutendes Ding, daß wir kaum noch an sie denken, als sie schon im neun und zwanzigsten Gesange verschwindet, um nichts wieder von sich hören zu lassen.

38 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Sollen wir annehmen, daß Ariost kein Talent gehabt habe, einen Charakter anders als in den kalten Umrissen zu zeichnen, in denen sich alle Individualität verliert? Dagegen streiten wieder seine Lustspiele, in denen wenigstens die komischen Charaktere nicht ohne feinere Bestimmtheit sind. Er vergaß die dringende Nothwendigkeit, einem epischen Gedichte von so großem Umfange die Schönheit eines Charaktergemäls des nicht zu entziehen. Das Interesse der Situationen schien ihm hinreichend, um den Mangel jener Schönheit reichlich zu ersetzen; und das Publikum, das er zunächst zu interessiren wünschte, dachte darüber eben so, wie er.

Mit diesen gewiß nicht unwesentlichen Mängeln ist Ariost's rasender Roland ein Gedicht, in dessen Erfindung und Ausführung eine Fülle des Genies mit einer Reinheit des Geschmacks und Festigkeit des Verstandes, wie in wenig dichterischen Werken der neuern Jahrhunderte, vereinigt ist.

Ariost's epischer Erfindungsgeist konnte sich um so freier entwickeln, je weniger ängstlich er die Benützung fremder Erfindungen vermied. Ein erklärter Feind aller Affectation, trug Ariost kein Bedenken, hier und da eine Partie in der Composition seines großen Gemälses nach den Alten zu copiren, wenn eine antike Dichtung zufällig in sein Ganzes paßte. Seine *Olimpia*, an einen Felsen gefesselt, einem Meerungeheuer zum Verschlingen ausgesetzt ¹⁾, ist die *Andromeda* der Alten. Eben diese *Olimpia* ist die antike *Ariadne*, als sie, von ihrem Geliebten verlassen, auf dem

¹⁾ Orlando fur. XI. 39 etc.

dem einsamen Lager am Ufer des Meers erwacht ^{m)}). Die schöne allegorische Dichtung von dem Schwegen, das im Thale des Schlags wohnt, ist in einigen Zügen fast bis zur Uebersetzung eine getreue Nachahmung einer ähnlichen Allegorie in Ovid's Metamorphosen ⁿ⁾). Hätten noch mehr als solche einzelne Dichtungen der Alten zu den romantischen Märchen vom rasenden Roland und seinen Zeitgenossen gepaßt; wer weiß, ob sich Ariost mit seiner Erfindung nicht an Ovid, wie an Bojardo geschlossen hätte? Aber Bojardo's Gedicht schien ihm die Ehre zu verdienen, als eine poetische Fundgrube für den fortstrebenden Erfindungsgeist benutzt und, als ob es ein historisches Werk

m) Es ist schwer, ein Paar Stanzas bei dieser Gelegenheit noch ein Mal zu lesen, ohne sie abzuschreiben.

Né desto, ni dormendo, ella la mano
Per Bireno abbracciar s'esse, ma invano,
Nessuno trova, a se la man ritira;
Di nuovo tenta, e pur nessuno trova,
Di quà l'un braccio, e di là l'altro gira,
Or l'una, or l'altra gamba; e nulla giova,
Caccia il sonno il timor. Gli occhi apre e mira;
Non vede alcuno. Or già non scalda e cova
Più le vedove piume; ma si getta
Del letto, e fuor del padiglione in fretta;
E corre al mar, grassian doli le gote,
Prefaga e certa ormai di sua fortuna.
Si straccia i crini. e il petto si percuote,
E v'è guardando, che splendea la luna.
Se veder cosa, fuor che 'l lito puote;
Né, fuor che 'l lito, vede cosa alcuna,
Bireno chiama; e al nome di Bireno
Rispondean gli antri che pietà n'avieno.

n) Canto XIV. 92. etc. — Man vergleiche damit Ovid's Metamorphosen, Lib. XI. v. 595 etc.

40 I. Geschichte d. Italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Werk oder eine beglaubigte Tradition wäre, mit seinem Reichthum von Märchen in seinem ganzen Umfange einer neuen Dichtung zum Grunde gelegt zu werden. Ariost trat, sorglos, ob man ihm das Talent der Erfindung absprechen würde, in Bojardo's Fußstapfen. Fast alle Personen, die Bojardo erfunden hatte, und ihre Streitrosse und Schwerter mit den sonoten Namen dazu, nahm er in seine Dichtung auf. Fortfahren in der Erfindung, wo Bojardo aufgehört hatte, mehr wollte er als Erfinder nicht. Aber in einer neuen Welt von poetischen Situationen ließ er die Ritter und Damen handeln, deren Erfindung Bojardo erfunden hatte; und in der Schöpfung einer poetischen Welt in diesem Sinne ist ihm, außer Homer, kein andrer Dichter, weder unter den Alten, noch unter den Neueren, gleich. Sein Gedicht ist eine unübersehbare Gallerie von Naturscenen und Leidenschaften. Gemälde des Verstandes und der Thorheit, der Liebe und der Wollust, des Edelmuths und der Verworfenheit folgen auf einander in bunter Verwirrung, als ob sie wie Blumen und Früchte aus einem Füllhorn fielen; und jedes dieser Gemälde lebt in jedem Zuge; und nirgends ist ein bedeutender Zug oder Umriss verzeichnet. Den Beweis dieses Urtheils kann der Geschichtschreiber der Poesie nicht durch Beispiele führen, weil die Rede vom Ganzen ist; aber er darf es wagen, alle Kunstsrichter aufzufordern, durch ein Beispiel von irgend einer Bedeutung ihn, wenn sie können, zu widerslegen.

Am ärmsten ist Ariost's große Dichtung an Situationen, die bei unsern Kritikern sentimental heißen. Aber das ganze Gedicht sollte auch kein sentimentales Werk seyn. Moralische Nahrung sollte das

das romantische Spiel der Phantasie in der Composition so wenig wie in der Ausführung stören. Selbst die Schwärmereien der Liebe, die doch der romantischen Sinnesart wesentlich sind, ließ Ariost in seinem Rittergedichte nur selten sich in rührenden Situationen äußern, ob er gleich, so bald er nur wollte, den Ton der Sonette und Canzonen auch als epischer Dichter vortrefflich anzustimmen verstand °).

Mit

- o) Das schönste Beispiel dieser Art ist der fünf und dreißigste Gesang. Die Erfindung ist da so innig rührend wie der Ausdruck. Bradamante, Rogers Geliebte, wird auf Kaiser Karls Befehl dem zur Gattin zugesagt, der sie im Turnier überwinden wird. Roger schmachtet indessen im Gefängnisse, wo ihn der griechische Kaiser Constantin eingesperrt hält. Leo, Sohn des griechischen Kaisers, befreit den Gefangenen und entflieht mit ihm nach Frankreich. Um nicht undankbar zu seyn, muß nun Roger auf Leo's Verlangen in dessen Rüstung und Namen für ihn, seinen Retter, seine eigene Geliebte im Streite mit ihr selbst erkämpfen. — Die Stanzas, in denen vorher Bradamante als Weib die Heldin vergift, als sie nach ihrem Roger seufzt, haben an sinnreich schwärmerischer Innigkeit wenig ihres gleichen. Bradamante vergleicht sich mit dem Geizigen, der immer fürchtet, um seinen Schatz bestohlen zu werden, wenn er ihn nicht sieht. Dann fährt sie fort:

Ma non apparirà il lume sì tosto

Agli occhi miei del tuo viso giocondo,

Contra agni mia credenza, a me nascosto,

Non so in qual parte, o Ruggier mio, del mondo;

Come il falso tinor sarà deposto

Dalla vera speranza, e messo al fondo!

Deh, torna a me, Ruggier, torna e conforta

La speme; che'l tinor quasi m'ha morta!

Come al partir del Sol si fa maggiore

L'ombra, onde nasce poi vana paura;

E come al apparir del suo splendore

42 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Mit der Maschinerie oder der Einwirkung überirdischer Wesen brauchte Ariost in seinem Roland nicht verschwenderisch zu seyn, da die meisten der Begebenheiten, die er erzählt, an sich schon wunderbar genug sind. Ein Paar Zauberer und einige Feen vertreten hier hinreichend die Stelle der Götter und Dämonen. Christliche Engel mischen sich nur selten in dieses Zauberspiel. Die griechische Mythologie in eine romantische Dichtung hinüberzuziehen, war Ariost's Phantasie den Gesetzen eines gesunden Geschmacks zu treu. Eben dieser gesunde Geschmack erlaubte ihm nicht, allegorischen Wesen, wie dem Schweigen und

Vien meno l'ombra, e'l timido assicura;
Cosi senza Ruggier sento timore;
Se Ruggier veggo, in me timor non dura.
Deh torna a me, Ruggier, deh torna, prima
Che'l timor la speranza in tutto opprima.

Come la notte agni fiammella e viva,
E riman spenta, subito ch'aggiorna;
Cosi, quando il mio Sol da me si priva,
Mi leva incontra il rio timor le corna;
Ma non si tosto al Orizzonte arriva,
Che'l tinor fugge, e la speranza torna.
Deh torna a me, deh, torna, o caro lume,
E scaccia il rio timor, che mi consume.

Se'l Sol si scosta e lascia i giorni brevi,
Quanto di bello avea la terra, asconde;
Fremono i venti e portan ghiacci e nevi;
Non canta augel, ne fior si vede, o fronde;
Cosi, qualora avvien, che da me levi,
O mio bel Sol, le tue luci gioconde,
Mille timori e lutti iniqui fanno
Un aspro verno in me più volte l'anno.

Deh torna a me, mio Sol, torna e rimena.
La deflata dolce primavera!
Sgombra i ghiacci e le nevi, e rasserena
La mente mia, sì nubilosa e nera!

und der Zwietracht mehr als eine Nebenrolle einzuräumen.

Nur durch eine eben so geschmacklose als grüblerische Auslegung kann man in der Composition des rasenden Roland mehr allegorischen Sinn finden, als jede vernünftige Dichtung enthält, die durch Erzählung unter andern auch allgemeine Wahrheiten anschaulich macht. Aber die deutenden Italiener konnten nicht eher ruhen, bis sie alle sechs und vierzig Gesänge der Rolandiade allegorisch erklärt und das Werk, das ihnen als ein Gedicht vom ersten Range nicht genügte, durch ihre Erklärerei zur Würde eines moralischen, politischen und historischen Lehrbuchs, wie sie meinten, erhoben hatten.

Mit allem Reichthum seiner erfinderischen Phantasie würde Ariost indessen doch nicht mehr als ein zweiter Bojardo geworden seyn, wenn sein Genie nicht das Innerste jeder Situation durchdrungen und es in den reinsten Formen des Geschmacks mit allem Zauber der Wahrheit und des Wises dargestellt hätte. Die genialische Correctheit seiner epischen Manier, nicht sein Talent, Märchen zu erfinden, macht ihn zu einem der ersten Dichter aller Zeitalter.

Ariost's epische Manier war durch den Geschmack seines Zeitalters vorbereitet. Ihre Originalität ist von ganz andrer Natur als die der Manier des Dante, die ganz aus der Charaktereigenthümlichkeit dieses außerordentlichen Menschen hervorging. Auch Ariost war zu weit von aller Affectation entfernt, um als Dichter seinen Charakter zu verleugnen. Seinem ernsthaften, aber heiteren und mehr zum komischen Spotte als zum tragischen Pathos sich neigenden Sinne

44 I. Geschichte d. Italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ne lag ein immer leicht und oft muthwillig, aber nie bitter scherzender Erzählungsstyl näher, als etwa eine Nachahmung des homerischen oder virgilischen Ernstes. Aber eben diese Manier, die seinem freien Genie die natürlichste seyn mußte, schien damals die ächt romantische zu seyn, besonders seit dem die Brüder Pulci mit ihren Rittergedichten den feierlich komischen Ton angegeben hatten. Diesen Ton rein zu stimmen, die grelle Spaßhaftigkeit, mit der besonders der Morgante des Luigi Pulci überladen ist, zum feinsten Scherze, und Pulci's prosaischen Ernst zur wahren Poesie umzubilden, dieß war Ariost's Verdienst; und nur ein Dichter von dem seltensten Originaltalent konnte sich dieses Verdienst erwerben.

Zum Wesen des feierlich komischen Tones gehörte Popularität. Auch dieser hatte sich Luigi Pulci, aber sehr unglücklich, beflissen. Ariost war der erste italienische Dichter, der über der leichten Verständlichkeit des Ausdrucks und dem Gebrauch sprichwörtlicher Florentinismen die Würde der Poesie nicht verscherzte. Seine Sprache ist so wenig gemein, als seine Scherze platt sind. Seine Popularität ist durchaus elegant. Selbst wo sich sein Muthwille auf schlüpfrige Bahnen verirrt, sind seine Worte selten oder nie unanständig. Durch die reizendste Klarheit der Gedanken und eine sinnreiche Simplicität des Ausdrucks schließt sich Ariost näher als irgend ein neuerer Dichter vor ihm an die poetische Antike. Nie gestattete er seiner üppigen Phantasie, den Verstand zu überflügeln; nie seinem Witze, ein Gaukelspiel mit raffinirten Einfällen zu treiben. So wenig er rasonnirt, ist er doch einer der vernünftigsten Dichter. Da er nie auf Kosten der

Mas

Natürlichkeit interessiren wollte und, wie wenige Dichter, Herr seiner Sprache war, mußte seine Manier von selbst die bewundernswürdige Leichtigkeit gewinnen, bei der auch die letzte Spur der Anstrengung verschwindet. Leichtigkeit zeichnet seine Versification nicht weniger als seine ganze Darstellungskunst aus. Die lieblichste Sylbenharmonie giebt seinen Versen den höchsten metrischen Reiz. Bei der strengen Correctheit der Diction, mit der es Ariost auf's Genäueste nahm, konnte seinem Gedicht auch die classische Autorität, die es in der italienischen Literatur erhalten hat, nicht lange fehlen.

Daß sich Ariost's epische Manier, ohne im Ganzen komisch zu seyn, bei jeder schicklichen Veranlassung zum Komischen neigt, kann man aus allen Gesängen des rasenden Roland beweisen. Daß er aber das Gemüth durch sein ganzes Gedicht zur scherzenden Heiterkeit stimmen und sich nicht etwa, wie Homer, einen komischen Zug nur im Vorbeigehen erlauben wollte, sieht man am deutlichsten aus dem Anfange und der ganzen Ausführung des ersten Gesanges. Das men und Ritter, Waffen und Liebsschaften, Höflichkeiten und kühne Thaten fallen in der ersten Stanze in bunter Mischung, wie in der romantischen Welt, durch einander. Daß sich dieß Alles zur Zeit zutrug, als die Mohren in Frankreich so großen Schaden anrichteten, ist fast naiv gesagt^{p)}. Roland's Thaten, der über der Liebe seinen
Vers

p) Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mar, e in Francis noquer tanto.
Orl. fur. l. 1.

Verstand verlor, er, der vorher so vernünftig war, verspricht Ariost in Einem Zuge zu besinnen, wenn es die Geliebte erlaubt, die ihm selbst von seinem eignen Verstande nicht viel übrig gelassen hat^{q)}. Die Erzählung fängt munter an. Roland kommt mit seiner schönen Angelika aus fernen Landen zurück, um die Mohrenkönige, die den Kaiser Karl mit Krieg überzogen haben, sich selbst „einen Streich auf die Backe“ für ihr unbesonnenes Vorhaben geben zu lassen^{r)}. Aber die Reize der schönen Angelika verwirren den Kittern die Köpfe. Der Kaiser, dem bangt bei der Sache wird, nimmt die verderbliche Dame in Sequester. Er giebt sie dem Herzoge von Baiern in Verwahrung. Aber Angelika entwischt nach einer Schlacht, die die Christen verlieren. Sie verirrt sich in einen Wald. Da findet sie Roland's Vetter Rinaldo, der in eben dem Grade von Liebe für sie brennt, wie er ihr unausstehlich ist. Rinaldo, dem sein Pferd entlaufen ist, läuft in seiner schweren Rüstung zu Fuß daher, geschwinder als „ein Bauer, der halb nackt um ein rothes Tuch in die Wette rennt.“^{s)} Angelika läuft vor ihm noch schneller,

als

q) Canto d'Orlando *in un medesimo tratto*
 Cosa non detta in prosa mai, ne' in rima,
 Che per amor venne in furore, e matto
 D'uom che *fi saggio* era stimato prima,
 Se da colei, che tal quasi m'ha fatto
 Che'l poco ingegno ador ador mi lima,
 Me ne farà però tanto coacesso,
 Che mi basti a finir, quanto ho promesso.
l. c. l. 2.

r) Per far al Re Marsilio e al Re Agramante
Batterfi ancor del folle ardir *la guancia*.
l. c. l. 6.

s) Indosso la corazza, e l'elmo in testa,

als er hinter seinem Pferde. Noch hat sie sich nicht vor ihm gerettet, als sie schon wieder auf den wilden Ferragus, einen ihrer heidnischen Anbeter, stößt. Ein schrecklicher Kampf entsteht zwischen diesem Ferragus und Rinald. Aber während beide im wärnsten Schlage sind, bemerken sie, daß die Dame, um die sie sich schlagen, davon geritten ist. Sogleich schliessen sie Waffenstillstand, und um für's Erste die Dame Angelika wieder einzuhohlen, setzen sie sich, weil es am zweiten Pferde fehlt, beide auf eines, das nun von vier Spornen getrieben wird; und so galoppiren sie brüderlich der Flüchtlingin nach, ob sie gleich Feinde bleiben und "es ihnen von den schweren Hieben noch am ganzen Leibe schmerzt." ¹⁾

Wer Ariost's Talent, seine Manier jedem Gegenstande anzupassen und den Scherz da, wo er durchs aus unschicklich gewesen wäre, dem Ernste aufzuopfern, durch Vergleichung mehrerer Stellen näher kennen lernen will, der vergleiche zur Probe den rohen Ausbruch

*La spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
E più leggier correva per la foresta,
Ch'al palio rosso il villan mezzo ignudo.*

l. c. II.

t) Die ganze Strophe hat eine sehr gefällige Naivetät.

*O gran bontà de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona ancor dolersi;
E pur per selve oscure e valli obliqui
Insieme van, senza sospetto averfi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva,
Dove una strada in due si dipartiva.*

l. 22.

48 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Ausbruch der platten Sinnlichkeit des Sacripant"), oder die Empfindungen Roger's, der die Zauberin Alcina zur Schäferstunde erwartet *), mit den Klagen der unglücklichen Sehnsucht Roland's y) und mit dem Uebers

- u) Der Heide sagt zu sich selbst, als er die schöne Angelika erblickt:

Corrò la fresca e matutina rosa,
Che tardando stagion perder potria,
Sò ben, ch'a donna non si può far cosa,
Che più soave e più piacevol sia, etc.

I. 58.

- x) Ad ogni piccuol moto ch'egli udiva,
Sperando che fosse ella, il capo alzava;
Sentir credeasi, e spesso non sentiva,
Poi, del suo errore accorto, sospirava,
Talvolta uscìa del letto, e l'uscio apriva,
Guatava fuori, e nulla vi trovava,
E maledì ben mille volte l'ora,
Che faceva al trapassar tanta dimora

Cant. VII. 24.

Die folgenden Stanzas sind noch schöner; nur freilich ein wenig leichtsinnig.

- y) Der große Roland kann nicht schlafen, weil ihn das Bild seiner Angelika verfolgt, die er in den Armen eines Andern zu sehen glaubt. Er ruft:

Deh, dove senza me, dolce mia vita,
Rimasa sei, sì giovane e sì bella?
Come, poiche la luce e dipartita,
Riman trà boschi la smarrita agnella,
Che, dal pastor sperando esser udita,
Si v'è lagnando in questa parte e in quella,
Tanto, che'l lupo l'ode da lontano,
E'l misero pastor ne piagne invano.

Dove, speranza mia, dov' ora sei?

Vai tu soletta forse ancora errando?

Opur t'hanno trovato i lupi rei

Senza la guardia del tuo fido Orlando? etc.

Cant. VIII. 76.

bergange seiner Leidenschaft zum Wahnsinn²⁾; und von da blicke man einmal hinüber zur Darstellung des Gefühls der edelsten Zärtlichkeit in den Klagen der **Bras**

2) Dieses ganze Gemälde der wachsenden Leidenschaft gehört zu den vortrefflichsten, die je einem Dichter gelungen sind. Roland kommt in die Grotte, wo seine Angetraute mit ihrem Medor in den Freuden geschwelgt hatte, nach denen der arme Roland sich sehnte. Er findet Inschriften von Medor's Hand, die ihm keinen Zweifel übrig lassen. Aber er will seinen Augen nicht trauen. Er liest die Inschriften noch einmal und noch einmal, bis er erstarrt da steht.

Tre volte, e quattro, e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando invano,
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano;
Ed ogni volta in mezzo al petto afflitto
Stringersi il cor sentia con fredda mano.
Rimase alfin cogli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Cant. XXIII. III.

Und doch noch immer nicht überzeugt, wendet er sich an die Hirten in der Gegend, um Rundschaft einzuziehen, erfährt nun umständlich Alles, was er endlich glauben muß; und ein Strom von Thränen ist der erste Ausbruch seines glühenden Schmerzes. Er weint so lange bis er endlich ausruft:

Questo non son più lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore
Fuir, ch' a mezzo era il dolore appena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
Fugge per quella via ch' agli occhi mena,
Ed è quel che si versa, e trarrà insieme
E'l dolore e la vita all' ore estreme.

l. c. 126.

Und nun rennt er in den Wald, reißt seine Kleider ab und wird wüthend.

50 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Bradamante ^{a)}. Zu den vorzüglich schönen Stellen gehören im eilften Gesange der Kampf zwischen Roland und dem Meerungeheuer ^{b)}; im vierzehnten die satyrische Allegorie von dem Schweigen, das der Erzengel Michael besonders bei den Geistlichen vergebens sucht ^{c)}; in eben diesem Gesange die Schlacht unter den Mauern von Paris und die gräßlich heroischen Thaten des unbändigen Rodomont ^{d)}; die Fortsetzung dieser Thaten im sechzehnten Gesange ^{e)}, und sein Rückzug im siebzehnten ^{f)}; im achtzehnten der Kampf Rodomonts

a) S. oben in der Anmerkung o) S. 41.

b) Canto XI. 33 sq.

c) Cant. XIV. 78 sq.

d) Dieß ist unter anderen eine von den Stellen, wo Ariost in einigen Zügen den Virgil nachgeahmt hat, der seinen Turnus ungefähr in ein ähnliches Gedränge bringt. Ariost's Gemälde ist aber so reich an eignen Zügen, daß man eine solche Entlehnung kaum Nachahmung nennen kann.

e) Hier kommt indessen die halb komische Genauigkeit in der Beschreibung des Gemetzels, das der ergrimnte Rodomont unter den Wehrlosen auf der Straße anrichtet, in eine widerliche Collision mit dem Interesse des Gegenstandes.

Qui fa restar con mezza gamba un piede,
Là fa un capo sbalzar lungi dal busto;
L'un tagliare a traverso segli vede,
Dal capo all' anche un altro fender giusto.

Cant. XVI. 22.

f) Erst sieht er sich noch ein Mal um, verjüngt im heillosen Selbstgefühl.

Stà sulla porta il Ré d'Algier, lucente
Di chiaro acciar, che'l capo gli arma e'l busto,
Come uscito di tenebre serpente,
Poi ch' ha lasciato ogni squalor vetusto,
Del nuovo scaglio altero, e che si sente

Rin-

Rodomont's mit einer auserlesenen Schaar von christlichen Rittern ^{g)}; in eben diesem Gesange die Kühnheit Medor's und Cloridan's ^{h)}; im folgenden die glückliche Liebe des schönen Medor und der leichtsinnigen Angelika ⁱ⁾; in demselben Gesange der Kampf der Marsise mit Guido dem Wilden ^{k)}; im zwanzigsten die Wirkungen des Wunderhorns des Astolf ^{l)}; im vier

Ringiovenito e più che mai robusto;
Tre lingue vibra, ed ha negli occhi foco;
Dovunque passa, ogn' animal dà loco.

XVII. II.

g) XVIII. 9 sq.

h) Hier ist Virgil noch sichtbarer als oben (Anmerk. d)) nachgeahmt, und Virgil's Nisus und Euryalus (Aeneid. IX.) interessiren mehr als Ariost's Medor und Cloridan.

i) Die sinnliche Affection, mit der sich diese leichtsinnige Prinzessin so schnell an den schönen Medor ergiebt, ist sehr verschönert durch das Mitleid, das sie zu ihm hinstieht, als sie ihn verwundet und für todt liegend findet. Sie sammelt selbst Kräuter und drückt dem Ohnmächtigen mit ihren schönen Händchen die balsamischen Säfte in seine Wunden. Die Art aber, wie Ariost diese mahlerische Scene beschreibt, beweiset ziemlich klar, wie vielen Antheil an diesem Mitgefühl auch eine andre Empfindung haben sollte.

Pestò con sassi l'erba, indi la prese,
E succo ne cavò fra la man bianche;
Nella piaga n'infuse e ne distese
E pel petto, e pel ventre, e fin all' anche.

XIX. 24.

k) Besonders von der 77sten Stanze bis zu Ende des Gesanges.

l) Deutsche Leser werden bei dieser Gelegenheit an Wieland's Oberon erinnert werden. Astolfo's Horn hat aber nicht die Kraft, zum Tanzen zu zwingen. Es jagt Jeden in die Flucht, wer es vernimmt.

60 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ria weder in der prosaischen noch in der metrischen Bearbeitung ersetzt werden. Indessen sind es diese beiden Vorzüge, die dem Stücke noch immer einen Werth geben, und die es zu seiner Zeit besonders merkwürdig machen mußten *). Die platten Späße, an denen es hier auch nicht fehlt, mußten den Theil des Zuschauers

- a) Ariost traf besonders glücklich die Natur des raschen Dialogs, der komische Scenen vorzüglich belebt und auf dem deutschen Theater bis auf Lessing fast unbekannt war. Zwei Knechte unterhalten sich über einen kleinen Schelmenstreich, den einer dem andern auszuführen zumuthet.

Nebbia. Se tû in mio loco fosti, così fareffi; e forse peggio.

Gian. Potrebbe essere. Ma non lo credo già che non lo vedere, che ti giovi troppo.

Nebb. Io non debbo fare altrimenti.

Gian. E perchè?

Nebb. Se mi ascolti, io te'l dirò.

Gian. T'ascolto. Dì!

Nebb. Conosci tu questo ruffiano, che da un mese in quà è venuto in questa vicinanza?

Gian. Conoscolo.

Nebb. Credo che tu gli abbia veduto un paio di bellissime giovani in casa.

Gian. L'ho vedute, etc.

In der metrischen Umarbeitung ist diese Munterkeit des Wortwechsels verschwunden. Da heißt es:

Nebbia. Se dal padron le commission strettissime
Aveffi avute, ch'io ho avute, io non dubito
Che fareffi il medesimo.

Corbo. (So heißt nun der vormalige *Gian*.)
Puote essere.

Nebb. E se mirassi, ov'io miro, parebbe ti
Ch'io non faceffi abbastanza.

Corb. Ove miri tu?

Nebb. Io te'l dirò. Tu dovresti conoscere etc.

2. Vom Ende d. fünfz. u. sechz. Jahrhunderts. 53

Orifard ^{p)}; Bradamante's Eifersucht im zwei und dreissigsten ^{q)}; die Wunder des irdischen Paradieses im vier und dreissigsten Gesange ^{r)}; im fünf und dreissigsten das Lob unsterblicher Dichter ^{s)}; im vier und vierz

p) Der Kampf ist ernsthaft genug. Er geht auf Tod und Leben. Aber Ariost, der alle ritterliche Klopffechterei in's Komische mahlt, berichtet bei dieser Gelegenheit, daß die Splittern, die die Fechtenden einander von Helm und Panzer abschlugen, bis zu den Sternen emporgeschossen und daß einige dort oben wirklich entzündet und brennend wieder herabgefallen seien, wie der hier glaubwürdige Turpin melde.

I tronchi fin al ciel ne sonò asceti.

Scrive Turpin, verace in questo loco,

Che due o tre giù ne tornaro acceti

Ch' eran saliti alla sfera del foco.

XXX. 49.

q) Von der Ioten bis zur 46sten Stanze.

r) Besonders von der 72sten Stanze an.

s) Astolf kommt auf seiner Wunderreise nach dem Monde unter andern an den Tempel der Unsterblichkeit. Die ganze Dichtung ist allegorisch ausgeführt. Ein Greis, der Zeitgott, trägt in seinem weiten Mantel eine unzählbare Menge berühmter Namen herbei und schüttet sie in die Lethe. Ein ungestümes Gevögel, Raben, Geier und Krähen, schliessen auf den Fluß herab, um die sinkenden Namen zu entführen. Aber sie können, was sie fassen, doch nicht lange in der Luft halten. Die der Lethe von solchem Gevögel entrissenen Namen fallen wieder herab und gehen im Strome mit den übrigen unter. Nur was zwei Schwäne ergreifen, wird von ihnen glücklich entführt und dem Schatze im Tempel der Unsterblichkeit zugetragen. Zwei Schwäne, muß man dabei wissen, waren auch das Wappen des Hauses Este. Das Compliment, das diesem Hause hier gemacht wird, nimmt sich anfangs ein wenig links aus; aber Ariost zieht sich praktisch aus der Verlegenheit, indem er fortfährt:

54 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

vierzigsten der Streit zwischen Liebe und Pflicht im Herzen der Bradamante¹⁾; und in den beiden letzten Gesängen die Leiden Roger's und seiner Bradamante bis zu dem Anfange ihres Glücks, und dem Ende des Gedichtes.

Nicht immer zu den vorzüglichsten gehören die didaktischen Stellen, mit denen Ariost fast jeden Gesang seines großen Gedichtes wie mit einer Vorrede anfängt. Selten ist der Abschnitt, der durch das Ende des vorhergehenden Gesanges gemacht wird, von der Art, daß gerade ein Uebergang zu einer Besprechung von Bedeutung den Verstand reizte, Betrachtungen anzustellen, mit denen er sich bei andern Stellen nicht bemüht. Aber Pulci hatte in seinem Morgante ähnliche didaktische Einleitungen beliebt; und Ariost wollte auch in dieser Kleinigkeit die Manier des Pulci veredeln. Ueberdies band er sich nicht ängstlich an das Gesetz, die Scene eines neuen Gesanges mit einer Betrachtung zu eröffnen. Ein Mal, zum Beispiel, macht er statt dessen, gegen den Geist seiner leichten Poesie, dem Hause Este ein sehr steifes Compliment. Er, der so manches Wunder zu besingen, keine Muse anruft, verzweifelt, schickliche und genugthuende Worte zu finden, um das Thema der Genealogie des Hauses Este poetisch vorzutragen.

In

Son come i cigni anco i Poeti rari,
Poeti che non sian del nome indegni,
Sì, perche il ciel degli uomini preclari
Non pate mai che troppo copia regni,
Sì per gran colpa dei signori avari,
Che lascian mendicare i sacri ingegni.

XXXV. 23.

¹⁾ Von der 39ten Stanze an.

Farrara seyn soll. Eine Kupplerin, wie schon der Name dieses Schauspiels errathen läßt, spielt eine Hauptrolle, und die Bedienten oder Knechte machen nach der antiken Art die Hauptspäße. Die Kupplerin drückt sich denn auch gelegentlich so gemein aus, wie es ihr Handwerk mit sich bringt^{d)}. Der *Masromant*, das vierte Lustspiel Ariost's, hat wegen der Unwahrscheinlichkeit der Intrigue die meisten Gegner gefunden. Das fünfte, die *Scolastica* oder das Studentenstück, in welchem zwei verliebte Studiosen figuriren, ist beinahe ganz im Geiste der neueren Zeit; aber Ariost hat es nicht vollendet. Von der vierten Scene des vierten Acts an gehört es seinem Bruder Gabriel^{e)}. Auch sein Sohn Birsinio nahm sich dieser *Scolastica* an, übertrug sie aus Versen in Prose, und kleidete dann wieder seine Prose, die ihm nicht mehr gefiel, in neue Verse um, die seinem Vater vermuthlich noch weniger gefallen haben würden.

Eine ausführliche Analyse der Lustspiele Ariost's würde ein besonderes Buch erfordern. Sie gehören mit allen ihren Mängeln noch immer zu den vorzüglichsten unter den komischen Sittengemälden in der italienischen

d) Z. B. als sie von einem alten Fazio spricht, der sie so eben verlassen hat, sagt sie im Monolog:

Vorrebbe il dolce senza amaritudine;
Ammorbarmi col fiato suo spiacevole
E strascinar mi come una bell' asina. etc.

e) Dieß hat, nach ältern Biographen, auch Mazzuchelli unter dem Artikel Ariost angemerkt. Aber wie kommt es, daß in den besten Ausgaben der Werke Ariost's z. B. in der großen Folio-Ausgabe Venedig 1730 kein Wort davon beim Abdrucke der vollständigen *Scolastica* erwähnt ist?

56 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Vergleichung beider könnte nicht wenig zur Erläuterung der großen Verschiedenheit zwischen der romanischen und der antiken Vorstellungsart beitragen, Doid's Poesie ist überdieß bey weitem nicht so an das Wesen der lateinischen Sprache gebunden, wie die Poesie Ariost's an das Wesen der italienischen Sprache. Der rasende Roland ist kaum überseßbar 7).

Die Lustspiele Ariost's verdienen nächst seinem Roland die Aufmerksamkeit der Nachwelt; aber was der Roland in seiner Art ist, sind sie in der andern bei weitem nicht.

Es war ein Fehlgriff, den bei Ariost's Geschmack nur die Umstände entschuldigen, und den diese selbst nur erklärbar machen, nach dem antiken Lustspiele in der Wahl der Charaktere und dem Gange der Intrigue das neuere zu formen, da ganz andere
Zeit

7) Je vertrauter man mit der Poesie Ariost's wird, desto geneigter wird man, wenn gleich nicht im ganzen kritischen Ernste, das Urtheil zu billigen, das der Pfarrer im Don Quixote darüber fällt, als er mit dem Barbier die Bibliothek des verrückten Junkers mustert und unter andern Ritterbüchern auch Ariost's Roland vermutet. Si aqui le hallo, sagt der Pfarrer, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; però si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza. "Wenn ich ihn hier finde und er spricht eine andre Sprache, als die seinige, so habe ich weiter keinen Respect vor ihm. Spricht er aber in seiner Muttersprache, so lege ich ihn auf meinen Kopf." (Eine spanische Redensart, statt zu sagen, ich bezeuge ihm die größte Achtung.) *Don Quixote, Lib. I. cap. VI.*

Zeiten ganz andere Sitten mit sich gebracht hatten. Hätte Ariost als Schöpfer des italienischen Lustspiels den Unterschied zwischen der alten und neueren Zeit so richtig aufgefaßt, wie er sich in der Idee des romantischen Geistes seiner Epopöe durch keine unschickliche Nachahmung der Antike irre machen ließ; wer weiß, ob Muster von seiner Erfindung nicht auch andre dramatische Talente geweckt und den Italienern in der Folge National Lustspiele im edleren Styl verschafft hätten, deren Stelle ihnen bis auf die neuesten Zeiten sinnreiche Harlekinaden vertreten mußten? Aber Comödien im altgriechischen und römischen Geiste konnten die neueren Italiener unmöglich für National Lustspiele annehmen. Sie nannten sie gelehrte Comödien (*commedie erudite*); und dieser Name war schon hinreichend, das nicht gelehrte Publicum zu verschrecken und den lustigen Stücken, die im Nationalgeiste aus dem Streife mit charakteristischen Verkleidungen von umherziehenden Gesellschaften aufgeführt wurden, als wahren komischen Kunststücken (*commedie dell' arte*) den Triumph zu bereiten, den sie bis diesen Tag in Italien behauptet haben. Daß Ariost auf kein National Lustspiel dachte, ist um so schwerer zu begreifen, da er die Bahn der Alten mit seinem ersten dramatischen Versuche in der Wahl der Form verließ und seine *Cassaria* in Prose schrieb. Aber man erinnere sich an die Geschichte des italienischen Theaters vor Ariost²⁾. Das Theater in Ferrara war da, und die Lustspiele fehlten. Da man das Erwachen eines national dramatischen Genies nicht abwarten und sich doch über den Harlekinaden Geschmack des Volks erheben wollte, übersehte

2) Vergl. Erster Band, S. 348.

te man Stücke des Plautus und Terenz. An diese Uebersetzungen, die nun einmal wenigstens das Publicum vom ersten Range befriedigten, weil dieses Publicum damals Geschmack an Gelehrsamkeit fand, schlossen sich neuere Lustspiele im Geiste der Alten auf das natürlichste an. Sie erhielten sich deswegen auf den italienischen Theatern auch nur so lange, als unter den italienischen Großen die alte Literatur ein Modestudium blieb; und was ein edles Nationallustspiel auf die Sitten wie auf den Geschmack des Volks hätte wirken können, konnte durch sie nicht bewirkt werden.

Der Lustspiele Ariost's sind fünf. Das erste, die *Cassaria*, war, wie oben erzählt ist, in seiner ursprünglichen Gestalt ein jugendlicher Versuch. Das komische Interesse und die Correctheit, durch die es sich schon in dieser Gestalt empfahl, und die Autorität, die es in der Folge erhielt, waren es vermutlich, was Ariost's Aufmerksamkeit wieder auf dieses Werk seiner Jugend lenkte, als er es zwanzig Jahre darauf umarbeitete und versificirte. Der Plan und die Charaktere sind aber in beiden Bearbeitungen ungefähr dieselben. Beide verrathen fast in jedem Zuge den Schüler des Plautus und Terenz. Es war eine eben so beschwerliche, als wenig belohnende Arbeit, Sittengemälde aus dem häuslichen Leben der Griechen und Römer so zu modernisiren, wie Ariost es versuchte. Sklavenhändler, die öffentlich schöne Mädchen als eine Waare verkaufen, und junge Wüstlinge, die für solche Mädchen schwärmen und sie durch Geld und List zu erobern suchen, waren auf einem Theater des neueren Europa Geschöpfe aus einer andern Welt. Sollten sich die Scenen, in denen solche Personen auf

auftreten, wo denn besonders die Bedienten oder Knechte, nach dem Muster der Sklaven beim Plautus und Terenz, eine Hauptrolle spielen, als natürlich empfehlen, so mußten auch sie in eine fremde Welt verlegt werden. Unter den achtzehn Personen der *Cassaria* sind nicht weniger als acht nach den Sklaven des Plautus und Terenz copirte Knechte oder Bediente, deren Reden leicht die Hälfte des Dialogs im ganzen Stück betragen mögen. Nächst ihnen spielen die bedeutendsten Rollen zwei junge Gesellen, die mit Hülfe der Knechte einen Alten betrügen, und einen Kuppler (*ruffiano*) dazu; dann der Kuppler selbst, und die beiden Mädchen, die er als sein Eigenthum auf das vortheilhafteste zu verhandeln sucht. Um diese den alten Komikern abgeborgte Personen in der neuen Welt unter zu bringen, wird eine Stadt erdichtet, die *Metellino* heißt; und in diesem utopischen *Metellino*, wo man ungefähr auf halb europäischen, halb auf morgenländischen Fuß lebt, muß sich moderne Denkart mit der antiken vertragen, so gut es gehen will. Ein Dichter von so hellem Blick und so festem Tact, wie Ariost, konnte die Charaktere, die er zur Bearbeitung wählte, nicht auffallend verzeichnen; aber er war bei der Richtigkeit und Wahrheit seiner Zeichnung auf die allgemeinen Charakterumrisse eingeschränkt, die keinem Zeitalter und keinem Volke ausschließlich angehören. Was auf den griechischen und römischen Theatern ein lebendiges Gemälde der griechischen und römischen Welt gewesen war, wurde nun kalte Copie eines den meisten Zuschauern unbekannten Gemäldes. Dieser Mangel der Bestimmtheit, ohne die alle komische Darstellung bald ermüdet und nie befriedigt, konnte durch die Reinheit der Sprache und die Natürlichkeit des Dialogs in Ariost's *Cassaria*

60 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

ria weder in der prosaischen noch in der metrischen Bearbeitung ersetzt werden. Indessen sind es diese beiden Vorzüge, die dem Stücke noch immer einen Werth geben, und die es zu seiner Zeit besonders merkwürdig machen mußten^{a)}. Die platten Epäpe, an denen es hier auch nicht fehlt, mußten den Theil der Zuschau

a) Ariost traf besonders glücklich die Natur des raschen Dialogs, der komische Scenen vorzüglich belebt und auf dem deutschen Theater bis auf Lessing fast unbekannt war. Zwei Knechte unterhalten sich über einen kleinen Schelmenstreich, den einer dem andern auszuführen zumuthet.

Nebbia. Se tû in mio loco fossi, così faresti; e forse peggio.

Gianda. Potrebbe essere. Ma non lo credo già; che non so vedere, che ti giovi troppo.

Nebb. Io non debbo fare altrimenti.

Gian. E perchè?

Nebb. Se mi ascolti, io te'l dirò.

Gian. T'ascolto. Dì!

Nebb. Conosci tu questo ruffiano, che da un mese in quà è venuto in questa vicinanza?

Gian. Conoscolo.

Nebb. Credo che tu gli abbia veduto un pajo di bellissime giovani in casa.

Gian. L'ho vedute, etc.

In der metrischen Umarbeitung ist diese Munterkeit des Wortwechsels verschwunden. Da heißt es:

Nebbia. Se dal padron le commission strettissime
Aveffi avute, ch'io ho avute, io non dubito
Che faresti il medesimo.

Corbo. (So heißt nun der vormalige *Gianda*).
Puote essere.

Nebb. E se mirassi, ov'io miro, parebbe ti
Ch'io non facessi abbastanza.

Corb. Ove miri tu?

Nebb. Io te'l dirò. Tu dovresti conoscere etc.

Zuschauer schadlos hatten, für den die Vorzüge des Stücks nicht da waren ^{b)}).

Ariost's zweites Lustspiel, die Verwechselungen (i suppositi), war auch anfangs in Prose geschrieben. Der Inhalt ist, wie im Prolog nicht verhehlt wird, zum Theil dem Eunuchen des Terenz und den Gefangenen des Plautus nachgeahmt, aber mit Modificationen und Zusätzen genug, um das Ganze als ein neues Stück bestehen zu lassen. In der Erfindung und Behandlung des Stoffs, wie in der Leichtigkeit des Dialogs, bemerkt man bald den fortschreitenden Geschmack des Dichters. Die Scene ist in Italien und die Charaktere sind dem Zeitalter Ariost's schon um ein Merkliches näher gerückt. Unter andern nimmt sich ein pedantischer Doctor Juris sehr gut aus, besonders wenn er lateinische Brocken fallen läßt, die sein Schmeichler wie Goldkörner auffängt ^{c)}. Ein Bediens

b) Schon in der ersten Scene, wo der junge Herr Eroffilo seinen Bedienten ruft, sagt er:

Non vaglion le parole con questo asino, nè vuol, se non per forza di bastone, obedir mai.

In den folgenden Scenen converstren zwei Bedienten. Da sagt der eine:

Egli, del rimanente, sarà erede, non tu, bestia! Und der andre erwiedert:

Una bestia sei tu, che non hai più discorso ch'un bue. Und solcher Herzenzerleichterungen, die denn doch Ariost selbst wohl nicht für wichtig hielt, folgen noch mehr als eine.

c) In der metrischen Bearbeitung sind diese kleinen Züge noch mehr hervorgehoben. Folgende Stelle mag zugleich als Probe des versificirten Dialogs in den Lustspielen Ariost's und als Charakteristik eines Brodfacultisten und eines Parasiten hier stehen.

62 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Bedienter aus Siena und ein Ferrareser geben der Composition noch mehr Bestimmtes. Statt eines armen Geschöpfes, das von einem Kuppler an den Meistbietenden verhandelt wird, giebt hier eine junge Dame, die Polynesie heißt, Veranlassung zu einer ansständigeren Intrigue im neueren Styl. Das ganze Stück hat einen weit moderneren Charakter, als die *Cassaria*. Wäre Ariost auf diesem Wege fortgegangen, so würde er als Lustspieldichter das Interesse seiner Zeitgenossen stärker angezogen und der Nachwelt ein solches Bild der Sitten seines Zeitalters hinterlassen haben, wie wir es in jedem Lustspiele suchen, das als Charakterstück ergötzen will.

Aber schon mit dem folgenden Stücke, der *Lena* (*la lena*), werden wir wieder in eine halb-moderne und halb antike Welt versetzt, obgleich die Scene in *Ferrara*

Cleandro (der Doctor Juris). Fra lo spazio
Di venti anni acquistai di più di sedici
Mille ducati la valuta, e seguito.

Pasifilo (der Parasit). Queste son vere virtù. Che
filosofi?

Che poësie? Tutte l'altre scienze
A paragon delle leggi mi pajono
Ciance.

Cleand. Ben ciance! Onde abbiám quel notabile
Verso, e così morale: *Opes dat sanctio*

Iustiniana. *Pasif.* O come è buono! *Cleand.* *Ex*
aliis

Paleas — *Pasif.* Eccellente! *Cleand.* *Ex istis collige*
Grana. *Pasif.* Chi'l fè? Virgilio? *Cleand.* Che Vir-
gilio?

Gliè d'una nostra glosa elegantissima.
Bald darauf spricht auch der Parasit ganz im Styl des
alten Juristen:

Può dunque entrare in obbligo
Cum sis filiusfamilias? etc.

Ferrara seyn soll. Eine Kupplerin, wie schon der Name dieses Schauspiels errathen läßt, spielt eine Hauptrolle, und die Bedienten oder Knechte machen nach der antiken Art die Hauptsätze. Die Kupplerin drückt sich denn auch gelegentlich so gemein aus, wie es ihr Handwerk mit sich bringt^{d)}. Der *Masgromant*, das vierte Lustspiel Ariost's, hat wegen der Unwahrscheinlichkeit der Intrigue die meisten Gegner gefunden. Das fünfte, die *Scolastica* oder das Studentenstück, in welchem zwei verliebte Studiosen figuriren, ist beinahe ganz im Geiste der neueren Zeit; aber Ariost hat es nicht vollendet. Von der vierten Scene des vierten Acts an gehört es seinem Bruder Gabriel^{e)}. Auch sein Sohn Virgilio nahm sich dieser *Scolastica* an, übertrug sie aus Versen in Prose, und fleidete dann wieder seine Prose, die ihm nicht mehr gefiel, in neue Verse um, die seinem Vater vermuthlich noch weniger gefallen haben würden.

Eine ausführliche Analyse der Lustspiele Ariost's würde ein besonderes Buch erfordern. Sie gehören mit allen ihren Mängeln noch immer zu den vorzüglichsten unter den komischen Sittengemälden in der ita-
lies

d) Z. B. als sie von einem alten Fazio spricht, der sie so eben verlassen hat, sagt sie im Monolog:

Vorrebbe il dolce senza amaritudine;
Ammorbarmi col fiato suo spiacevole
E strascinar mi come una bell' asina. etc.

e) Dieß hat, nach ältern Biographen, auch Mazzuchelli unter dem Artikel Ariost angemerkt. Aber wie kommt es, daß in den besten Ausgaben der Werke Ariost's z. B. in der großen Folio-Ausgabe Venedig 1730 kein Wort davon beim Abdrucke der vollständigen *Scolastica* erwähnt ist?

64 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

lienischen Litteratur. Das Sylbenmaß, fünffüßige Jamben mit einem daktylischen Schlusse (*versi sdruccioli*), giebt auch dem versificirten Dialog einen munteren und der komischen Darstellung sehr angemessenen Gang. Die Leichtigkeit der ganzen Manier ist wenigstens in einigen Scenen jedes Stücks musterhaft.

*

*

*

Unter den übrigen Gedichten Ariost's sind seine **Satiren** besonders als der erste Versuch merkwürdig, auch diese Dichtungsart in die italienische Litteratur einzuführen. Aber auch dieser Versuch gelang nicht so, daß er die burleske Satyre, die nun schon seit wenigstens einem Jahrhundert ein Nationalbedürfniß des italienischen Publicums war, hätte verdrängen können. Vielleicht nahm Ariost die Episteln des Horaz zum Muster. Wenigstens wählte er für die sieben Gedichte in *terza rima*, die seine Satiren heißen, die epistolarische Form. Sie sind an einige seiner Verwandten und Freunde gerichtet und gehören auch ihrem ganzen Inhalte nach in die Classe der vertrauten Briefe^{f)}. Wäre Ariost als Satyrendichter unbefangener gewesen, so würde ihm der Ton der epistolarischen Vertraulichkeit sehr zu staten gekommen seyn, um mit horazischer Unmuth zu spotten und zu unterrichten. Aber er bestimmte seine poetischen Briefe eigentlich, seinem Unwillen und seiner

f) Ohne allen Zweifel sind sie auch nicht vor dem Jahre 1534, also ein Jahr nach dem Tode des Dichters, gedruckt. S. Mazzuchelli l. c. Ihr Inhalt gestattete keine solche Publicität, so lange Ariost lebte. Sie kamen zu Rom auch bald in den Catalog der verbotenen Bücher.

ner übeln Laune Lust zu machen. Deswegen vermißt man in ihnen ganz den heiteren Sinn, der fast alle übrigen Gedichte Ariost's auszeichnet und hier gerade an der rechten Stelle gewesen wäre. Statt, nach dem Beispiele des Horaz und Lucian, scherzend, allenfalls auch muthwillig, aber immer mit freier Seele, zu spotten, wie es der Muse, wenn sie das Sittenrichteramt ihrer würdig verwalten will, geziemt, verfällt Ariost bald als Strafprediger in den rauhen Juvenalischen Ton, bald drückt er nur seinen Mißmuth, besonders seine Unzufriedenheit mit den Großen aus, von denen er abhängig war. Nur hier und da, wenn es ihm leichter um's Herz wird, kommt er auf den rechten Weg der neckenden Ironie und des heiteren Spottes. Als Beiträge zur geheimen Geschichte des Dichters sind diese Satyren um so mehr der psychologischen Aufmerksamkeit werth, aber als wahre Satyre um so weniger gelungen. Man lernt aus ihnen, wie der kluge Ariost, der als Weltmann sich ohne Zwang in alle nicht unedlen Verhältnisse zu fügen schien, den Freiheitsinn im Innersten seines Herzens bis zum Eigensinn trieb, sich seiner Verbindung mit dem poetisch von ihm hoch gepriesenen Hause Este als einer kaum erträglichen Knechtschaft schämte, und seine Ketten nur deswegen nicht jeden Augenblick zerriß, weil er als freier Mann nicht verhungern wollte.

Die erste dieser Satyren fällt in die Periode, wo sich Ariost mit dem Cardinal Hippolyt von Este, der im Grunde nie ein Mann für ihn gewesen war, ganz entzweite. Man kann sie als ein artiges Gegenstück zu den Stellen im rasenden Roland ansehen, wo derselbe Cardinal verherrlicht wird. Ariost schreibt in dieser Epistel seine Apologie. Er sucht das Unge-

büßliche der Zumuthung, den Cardinal nach Ungarn zu begleiten, zuerst durch eine Schilderung dieses, nach seiner Meinung, abscheulichen Landes zu erläutern, wo Er, mit seiner katharralischen Constitution, "fast unter dem Pole," nicht so viel von dem kalten Norden, als von den geheizten Stuben, würde auszustehen gehabt haben. ^{g)} Er habe ja doch, sagt er, "für seine schöne Slaverie vom Cardinal nicht so viel erhalten, daß er bei Hofe die Zechen bezahlen könne." ^{h)} Und hier reißt ihn die Bitterkeit fort, den Apoll und die Muses anzuklagen, und alle Dichter aufzufordern, ihre Verse in's Feuer zu werfen und dafür die Kunst zu lernen, Aemter und Pfründen zu erschleichen, Wenn der "heilige Cardinal geglaubt habe, ihn durch Gaben zu erkaufen, so gebe er ihm diese Gaben zurück, und trete dafür wieder in den Genuß seiner vorigen Freiheit." ⁱ⁾

Weniger persönlich und reicher an feinen Zügen ist die zweite Satyre. Sie zeichnet die Kriecherei und das knechtische Wettrennen um Beförderung besonders

- g) E non mi nocerebbe il freddo solo,
Ma il caldo delle stufe, ch' ho sì infesto
Che più che della peste me gl' involo.

Was sonst noch von dem kalten Ungarn hinzugesetzt wird, könnte Jedermann abschrecken, dahin zu reisen, wenn das damalige Ungarn noch das heutige wäre, oder wenn uns Ariost dieses Land als Geograph, nicht als ein verdrießlicher Dichter, beschriebe.

- h) Io per la mala servitute mia
Non ho dal Cardinale ancora tanto,
Ch' io possa fare in corte l'osteria, etc.

- i) — — Se'l sacro
Cardinale comprato avermi stima
Con doni, acerbo non mi sia ni acre,
Reudergli, e tor la libertà mia prima.

sonders unter den geistlichen Höflingen. Nach Rom, meint er, müsse man gehen, um die Zeit, "wann die Cardinäle, wie die Schlangen, die Häute wechseln," ^{k)} und wann das Rad — der unter dem Namen der Rota Romana bekannte Gerichtshof — "nicht nur den gottlosen Ixion züchtigt, sich mitten in Rom dreht, um mit langen Prozessen die armen Seelen zu martern." ^{l)} Da müsse man, um Zutritt vorzüglich bei den spanischen Herren zu erhalten, einen spanischen Lausungen mit *Herz* betiteln, um von ihm angemeldet zu werden und die Antwort zu vernehmen, die denn hier auch, komisch genug, in spanischer Sprache mitten in die italienischen Verse hinein gereimt ist: "jetzt geht es nicht. Ihr werdet besser thun, morgen früh wieder zu kommen" u. s. w. ^{m)}. Der Ton der Satyre wird nun immer munterer. Der Entschluß, in den geistlichen Stand zu treten, wird für eben so bedenklich erklärt, als der, zu heirathen. Denn "ein Geistlicher sei übel daran, wenn ihm die Lust komme, eine Frau zu nehmen, und wer eine Frau habe, müsse sich die Lust vergehen lassen, ein Priester zu werden." ⁿ⁾ Bald darauf heißt es von der päbstl.

k) — Ora che i Cardinali

A guisa delle serpi mutan spoglie.

l) Quando la *Ruota*, che non pur castiga
Ixion rio, si volge in mezzo a Roma,
L'anime a crucciar con lunga briga.

m) Fate, di grazia, che'l Signore
Ascolti, se gli piace, una parola!
— *Agora no se puede, y es mejore,*
Que vos torneis a la mañana. —

n) Indarno è, s'io son prete, che mi venga
Desir di moglie, e quando moglie io tolga,
Convien, che d'esser prete il desir spenga.

päpstlichen Regierung: „Auf der Einen Seite steht das Papier voll von Excommunicationen, auf der andern wird dem wilden Mars voller Ablass erteilt. Sollen Schweizer oder Deutsche gemietet werden, so muß Geld da seyn, und der Diener hat den Schaden zu tragen“^{o)}. Verständlicher konnte selbst kein Protestant den Pabst und seinen Clerus angreifen.

Fast dasselbe Thema wird in der dritten Satyre, nur mit mehr persönlicher Bitterkeit gegen den Pabst Leo X., variirt. Ariost erzählt seinem Freunde Malaguzzo, daß er mit dem Herzog Alfons noch ziemlich gut zurecht komme, weil dieser neue Gönner ihm wenigstens mehr Ruhe gönne, als der vorige. Uebrigens würde es ihm noch besser gehen, wenn ihn sein Vater sogleich nach seiner Geburt wie Saturn seine Kinder behandelt, das heißt, lebendig gespeiset hätte^{p)}. Dieser inhumane Gedanke erinnert ihn an seine Lebensgeschichte, besonders an die schmeichelhaften Versprechungen, mit denen ihn der Pabst Leo getäuscht hatte. Dafür muß dieser Pabst und sein Hof unter der Feder des Dichters büßen. Ein Märchen wird von einer großen Trockniß erzählt, wo ein Hirt dem großen Oberhirten eine Quelle anwies, aber dafür selbst nichts zu trinken und nichts, nur seine Heerde zu tränken, bekam,

- o) Le scomuniche empir quinci le cartè,
E quindi esse ministre si vedranno
L'indulgenzie plenarie al fiero Marte.
Se l'Elvezio condurre o l'Alemanno
Si dè, bisogna ritrovar i nummi;
E tutto al Servitor ne viene il danno.

- p) Che s'al mio genitor, tosto ch'a Reggio
Daria mi partorì, faceva il giuoco,
Che fè Saturno al suo nell' alto seggio etc.

besonders die Belagerung und Eroberung Rom's beschrieben. Dabei giebt es denn auch Zweikämpfe. In einer Schlacht siegen die Gothen. Dafür werden zehn Beschlüsse total geschlagen. Der gothische König Vitiges wird gefangen genommen und nach Constantinopel abgeführt; und die Erzählung schließt mit der Bemerkung, daß "Alles, was auf Erden geschieht, vom Willen Gottes abhängt." c) Diese prosaische Erfindung zur Epopöe zu beleben, sollen erstens die überirdischen Wesen dienen, die die irdischen Begebenheiten leiten. Unter diesen steht der Gott der Christen an der Spitze, und seine eigenen Eigenschaften sind um ihn herum personificirt d). Die Engel gehen in ihrem Beruf als Boten vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel ab und zu. Aber auch die alten mythologischen Götter fehlen nicht. Sie sind die Intelligenzen der Gestirne, die mit ihnen eiserne Namen führen. Diese Intelligenzen beruft der Gott der Christen in dem Pallaste, den ihm Vulcan gebauet hat, zusammen, um sich mit ihnen zu berathschlagen. Da treten denn Saturn, Jupiter, Mars und die übrigen Planeten auf; und an diese schließen sich, als Personen, die im antiken Olymp keinen Zutritt

c) Perche le cose, che si fanno in terra,
Tutte dipendon del voler di Dio.

d) Schon zu Anfange des ersten Buches, als Gott auf die Geschöpfe herabblickt, tritt in ihm zuerst die Vorsehung auf und bittet seufzend um die Freiheit Italiens. Gott antwortet ihr lächelnd und nennt sie: Meine Tochter.

— Un alma virtù, che Provvidenza
Da voi si chiama, sospirando disse:
O caro padre mio, etc. — — —
Rispose sorridendo il padre eterno:
Figliuola, il tuo pentier molto mi aggredda.

70 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

graphisch ist, muß niemand ungelesen lassen, wer von Ariost's Jugendjahren genauer unterrichtet seyn will.

Die Gedichte, durch die Ariost keine neue Bahn brach, aber bewies, daß auch er die Gefühle der Liebe nach romantischer Art zu singen, und noch mehr, daß er mit dem romantischen Styl in Gedichten der Liebe den antiken ohne Unnatürlichkeit zu vereinigen verstand, sind seine Elegien, Canzonen und Sonette^{s)}. Elegien darf man seine *Capitoli amorosi* besonders dann nennen, wenn man das Wort auch in der antiken Bedeutung nimmt. Freuden und Schmerzen der wollüstigen wie der idealisirenden Liebe sind in diesen sechzehn Capiteln in terza rima mit einer Wahrheit und freilich auch hier und da mit einer Ueppigkeit gezeichnet, in der Ovid, Tibull und Propert, jeder in einigen Zügen, ihre Poesie wiedererkennen würden. Aber ein romantischer Schleier, der über das Ganze gewebt ist, giebt diesen Capiteln durch die glückliche Verschmelzung der antiken Vorstellungsart mit der modernen ein besonderes und doch nicht unnatürliches Colorit. Von den Freuden der Liebe ist deßwegen in diesen Gedichten, gegen den Ton der Sonetten und Canzonenpoesie, öfter, als von ihren Schmerzen, die Rede^{t)}; aber auch in den wollüstigsten Gemälden

Wie kam es, daß man andern Gelehrten der damaligen Zeit nicht denselben Vorwurf mit demselben Rechte machen konnte? Sollte das Studium der Alten so auf die Humanisten gewirkt haben?

s) Man findet sie in den Ausgaben der Werke Ariost's, und auch mehrere Mal besonders gedruckt unter dem Titel *Rime di M. L. Ariosto*.

t) Die vierzehnte Elegie fängt an:

Chi pensa, quanto il bel disio d'Amore
Un spirto pellegrin tenga sublime,

Non

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 71

den ist der natürliche Wohlstand geschont ^{u)}. Eine sehr gefällige Allegorie zeichnet das erste Capitel oder die erste Elegie aus. Die neunte findet man im vier und vierzigsten Gesange des Roland wieder, wo sie, in Stanzas umgearbeitet, der treuen Bradamante in den Mund gelegt ist. Die Sonette und Canzonnen, durch die Ariost, vermuthlich in seinen Jugendjahren, sich an die unüberschbare Reihe der Petrarchisten schloß, sind ihm weniger gelungen. Ein eigner Zug in diesen Sonetten und Canzonnen ist eine poetische Aufmerksamkeit auch auf die geistigen Vorzüge der Geliebten. Die übrigen Petrarchisten haben von schönen Locken, Lippen, Händen, und besonders von schönen Augen so viel zu melden, daß sie der Seelen ihrer Damen nur im Vorbeigehen gedenken ^{x)}. Ariost behauptet also auch in Zügen dieser Art

Non vorria non averne acceso il core.

Chi gusta, quanto un dolce creder sia
Sol esser caro a chi sola n'è cara,
Regna in un stato, a cui null' altro è pria.

Eben so die folgende:

Piaccia a chi piace, e chi lodar vuol, lodi
E chiami vita libera e sicura,
Trovarsi fuor degli amorosi nodi;
Ch'io per me stimi chiuso in sepoltura
Ogni spirto ch' alberga in petto, dove
Non stille Amor la sua vivace cura.

u) 3 B vorzüglich in der sechsten Elegie, die sich anfängt:

O più che'l giorno a me lucida e chiara,
Dolce, gioconda e avventurosa notte,
Quanto men ti sperai, tanto più cara; etc.

x) Als Proben eines Ariostischen Sonetts mag folgendes hier stehen:

Altri loderà il viso, altro le chiome
Della sua donna, altri l'avorio bianco,

Art den Charakter eines denkenden Dichters, den ihm nur eine oberflächige Kritik abstreitet, die den Bestand nur in Sentenzen findet y).

T r i s s i n.

Unmittelbar nach Ariost einen gelehrten Versificator nennen, der auch außerhalb einer solchen Nachbarschaft als Dichter weder in der Nähe, noch in der Ferne glänzt, scheint eine absichtliche Verkleinerung der Verdienste zu seyn, die sein Andenken bei der Nachwelt noch immer erhalten. Aber Trissin war ein Zeitgenos Ariost's; und so wie Ariost durch seine halb komische Epopöe und seine Lustspiele, so wollte Trissin durch ein ganz ernsthaftes Heldengedicht und ein Trauerspiel das Gebiet der italienischen Poesie zu seiner Zeit erweitern. Wie weit beides ihm gelang und

Onde formò Natura il petto e'l fianco;
 Altri darà a' begli occhi eterno nome.
 Me non bellezza corrutibil come
 Un ingegno divino ha mosso un quanco;
 Un animo così libero e franco,
 Come non sente le corporee some;
 Una chiara eloquenza che deriva
 Da un fonte di saper, una onestade,
 Di cortesi atti, e leggiadria non schiva,
 Che, s' in me fosse arte e la bontade
 Della materia ugual, ne faria viva
 Statua, che durerie più d'una etade.

Der Schlußgedanke möchte wohl am wenigsten Beifall finden.

y) Was der gute Meinhard in seinem bekannten Buche über den Charakter der italienischen Dichter zum Beschlusse der Charakteristik Ariost's wohlmeinend beibringt, ist denn freilich auch eben kein Document einer mehr als oberflächigen Kritik.

und wie er mit seinen beschränkten Talenten wenigstens als Trauerspieldichter in Italien den Ton angeben konnte, ist also hier zu erzählen sehr unschicklicher Ort. Ihn unter der Menge seiner versificirenden Zeitgenossen namentlich hervorzuheben, ist der Geschichtschreiber seinem Andenken schuldig, weil er doch wenigstens als Nachahmer der Alten zu seiner Zeit eine neue Bahn brach.

Giovan Giorgio Trissino, geboren zu Vicenza im Jahr 1478, also nur vier Jahr jünger als Ariost, war, wie dieser, von adlicher, aber reichlicher Familie. Seine Lebensgeschichte, so weit sie bekannt ist, hat aber noch weniger psychologisches Interesse, als die Geschichte Ariost's. Mit seiner Poesie steht sie nur in zufälliger Verbindung²⁾. Auch er wurde liberal und zum Staatsmann erzogen. Ob er schon früh, oder erst in der Folge, mit der alten Litteratur vertraut wurde, ist nicht gewiß. Im vier und zwanzigsten Jahre seines Alters gieng er nach Rom. Von dem Pabste Leo X. wurde er bald bemerkt und als Gesandter an den Kaiser Maximilian geschickt. Seit dieser Zeit war sein Glück in der bürgerlichen Welt gemacht. Er muß zu Gesandtschaftsgeschäften sehr brauchbar gewesen seyn, weil nach dem Tode Leo's X. auch Clemens VII. ihn als seinen Nuntius an den Hof des Kaisers Carl V. und an die Republik Venedig

2) Eine kurze Notiz von der Lebensgeschichte des Trissino steht vor der besten, vom Marchese Maffei besorgten Ausgabe seiner Werke, Verona, 1729, in klein Folio. Man vergleiche damit Tiraboschi, Storia etc. Tom. VII. part. 3. p. 99.

74 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

Venedig schickte. Der Kaiser Carl V., in dessen Diensten er auch eine kurze Zeit gewesen zu seyn scheint, beehrte ihn mit dem vornehmen Orden vom goldnen Bliesse ^{a)}). Immer aber scheint er die Stunden, die ihm seine politischen Arbeiten offen ließen, den schönen Künsten und litterarischen Studien, unter andern auch seinen Speculationen über die italienische Grammatik und die Verbesserung der italienischen Orthographie, gewidmet zu haben. Er liebte nächst der Poesie vorzüglich die Baukunst, und war reich genug, auf eigene Rechnung seine architektonischen Ideen auszuführen. Mit Hülfe des Palladio, dessen Name damals erst anfang berühmt zu werden, baute er sich ein schönes Lustschloß auf seinem Landgute Ericeoli. Häusliche Verdrießlichkeiten, besonders ein Prozeß, den er mit seinem Sohne erster Ehe zu führen hatte, verbitterten ihm den letzten Theil seines Lebens. In dessen erreichte er ein Alter von zwei und siebenzig Jahren. Er starb zu Rom im Jahr 1550.

Die chronologische Ordnung der Gedichte Trissin's ist von seinen Biographen nicht genau angemerkt. Wir verlieren auch nichts dabei. Alle diese Gedichte, die Sonette und Canzonen ausgenommen, tragen ungefähr dieselben Spuren einer peinlichen Nachahmung der Alten; und nur die Reinheit der Diction und eine Simplicität der Darstellung, die, wenn gleich im Grunde nicht viel mehr als Trivialität, doch wenigstens das Gegentheil von Affectation und Uebertreibung ist, konnte ihnen die

a) Unter mehreren Briefen, die seinen Werken vorgedruckt sind, unterschreibt er sich auch Giovan Giorgio Trissino del Vello doro. Das Bließ war also auch ihm keine Nebensache.

die Achtung verschaffen, die sie vor manchen geistreicheren, aber incorrecteren Gedichten erhielten. Außer der Befreiung Italiens von den Goten, dem ersten Versuche einer regelmäßigen Epopöe in der italienischen Litteratur, ist unter Trissin's poetischen oder poetisch seyn sollenden Werken sein Trauerspiel *Sophonisbe* berühmt. An dieses schließen sich das Lustspiel: *Die Zwillinge* (im Italienischen *I simillimi*), und zwei Idyllen. Daß Sonette und Canzonen auch unter Trissin's Versen nicht fehlen, bringt schon die allgemeine Geschichte der italienischen Poesie so mit sich.

Eine Epopöe im antiken Styl soll das Werk seyn, das die Befreiung Italiens von den Goten (*Italia liberata da' Goti*) überschrieben ist. Aber es kann nicht wohl eine Epopöe heißen, weil es überall kein Gedicht ist. Weder aus der Erfindung, noch aus der Ausführung spricht ein poetischer Geist. Trissin erzählt in gutem Toscanisch und in Versen, die nicht übel, wenn auch nicht besonders harmonisch, klingen, die Geschichte der Zerstörung des gothischen Reichs in Italien. Das Ganze dieser Erzählung ist in sieben und zwanzig Bücher abgetheilt. Als Nachahmer Homer's und Virgil's glaubte Trissin seinen epischen Versen vor allen Dingen den Reim entziehen zu müssen. So viel richtiges Gefühl hatte er für die Natur seiner Muttersprache, daß er ihr nicht die Form des Hexameters aufdrang. Er wählte zu seinem epischen Sylbenmaße den Vers in fünf Fußigen Jamben ohne Reim. Mag er, oder, wie Andre erzählen, sein Freund Nicellai die ersten reimlosen Verse (*versi sciolti*) dieser Art gewagt haben; die Idee, solche Verse zu machen, kann mit der Erfindung

dung

84 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

aus freier Wahl genommen hatte und ihm im Herzen den Massinissa vorzog, der jetzt mit ihren Feinden, den Römern, alliirt war. Daraus erklärt sich auch die Bereitwilligkeit, mit der sie nach kurzen Tractaten dem Massinissa, der nun auftritt, nach seinem Wunsche die Hand giebt. Die Scene, in der sie vorher vor ihm auf die Knie fällt und um Gnade fleht, hat den Affect und die Würde der wahren Tragödie^{s)}. Nur wird man auch hier durch gemeine Nebenzüge gestört, z. B. wenn Massinissa antwortet, "er wisse von selbst, daß er von solcher Natur sei, daß er sich über das Unglück Andrer nicht freue."^{t)} Den täuschenden Augenblick, wo die Sonne des Glücks für die unglückliche Sophonisbe wieder aufzugehen scheint, benützt der Chor, um seine Empfindungen in einer lyrischen Apostrophe an die Sonne vorzutragen. Man kann diesen Chorgesang zu den besten unter den lyrischen Scenen der Sophonisbe zählen^{u)}. Die folgen-

gens

- s) Fate mi questa grazia ch'io vi chieggo,
 Per le care ginocchia ch' ora abbraccio,
 Per la vittorioso vostra mano
 Piena di fede e di valor, ch'io bacio.
 Altro rifugio a me non e rimasto
 Che voi, dolce Signore, a cui risorro
 Siccome al porto della mia salute.
 E se ciascuna via pur vi sia chiusa,
 Di tor mi dell' arbitrio di costoro,
 Togletemi da lor col darmi morte.

Einige Ausdrücke in dieser Rede der Sophonisbe, z. B. das "dolce Signore", darf man nach italienischer Vorstellung nicht wie nach der unsern beurtheilen.

- t) Io sò per me, ch' io son di tal natura,
 Che non m' allegro mai dell' altrui male.

Um so etwas ohne Lachen zu lesen, müßte man auch für das Rührende der übrigen Stellen keinen Sinn haben.

- u) Hier ist die erste Strophe:
 Almo celeste raggio,

Del-

besonders die Belagerung und Eroberung Rom's beschrieben. Dabei giebt es denn auch Zweikämpfe. In einer Schlacht siegen die Gothen. Dafür werden sie zum Beschlusse total geschlagen. Der gothische König Vitiges wird gefangen genommen und nach Constantinopel abgeführt; und die Erzählung schließt mit der Bemerkung, daß "Alles, was auf Erden geschieht, vom Willen Gottes abhängt." ^{c)} Diese prosaische Erfindung zur Epopöe zu beleben, sollen erstens die überirdischen Wesen dienen, die die irdischen Begebenheiten leiten. Unter diesen steht der Gott der Christen an der Spitze, und seine eigenen Eigenschaften sind um ihn herum personificirt ^{d)}. Die Engel gehen in ihrem Beruf als Boten vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel ab und zu. Aber auch die alten mythologischen Götter fehlen nicht. Sie sind die Intelligenzen der Gestirne, die mit ihnen eiserne Namen führen. Diese Intelligenzen beruft der Gott der Christen in dem Pallaste, den ihm Vulcan gebauet hat, zusammen, um sich mit ihnen zu berathschlagen. Da treten denn Saturn, Jupiter, Mars und die übrigen Planeten auf; und an diese schliessen sich, als Personen, die im antiken Olymp keinen Zutritt

c) Perche le cose, che si fanno in terra,
Tutte dipendon del voler di Dio.

d) Schon zu Anfange des ersten Buches, als Gott auf die Geschöpfe herabblickt, tritt in ihm zuerst die Vorsorge auf und bittet seufzend um die Freiheit Italiens. Gott antwortet ihr lächelnd und nennt sie: Meine Tochter.

— Un alma virtù, che Provvidenza
Da voi si chiama, sospirando disse:
O caro padre mio, etc. — — —
Rispose sorridendo il padre eterno:
Figliuola, il tuo pentier molto mi aggreda.

tritt hatten, die personificirten Sternbilder Orion, Cassiopeja u. s. w. 7. So wollte Trissin mit seiner Maschinerie den Geschmack seiner Zeitgenossen wieder dahin zurückführen, wo Dante stehen blieb. Heldenführer und Helden erfand er eine unübersehbare Menge, aber meist nur ihre Namen, wie zu einer Musterrolle, und dabei ihre Wappen, wie zu einem Adelslexicon, ohne durch irgend einen bedeutenden Charakterzug einen vor dem andern hervorzuheben 8). Ein junger Herzog von Athen soll eine Art von Achill, so wie ein alter Herzog Paul den Nestor, unter den übrigen vorstellen. Jener heißt deswegen auch Achill. Seine größte That ist die Ueberwindung eines gewaltigen Goten, dem er sich, wie David dem Riesen Goliath, ohne Schwerdt, Speiß und Schild, und nur, statt der Schleuder, mit einem Knotenstocke bewaff-

- e) L'eterno Ré nel suo palazzo eterno,
 Che fabbricollì il protettor di Lenno,
 Fece chiamare il suo consiglio eterno;
 E primamente se ne intraro in esso
 Le intelligenzie delle stelle erranti,
 Saturno, Giove, Marte e il biondo Apollo etc.

Libr. XXI.

- f) Im zweiten Buche, einer verkehrten Nachahmung des homerischen Catalogus navium, werden alle Provinzen des orientalischen Kaiserreichs und diesen gemäß alle Truppen mit ihren Anführern registrirt. Da heißt es denn z. B.

— Primo era descritto nella lista
 Il buon Paulo Toscan, Conte d'Isaura,
 D'anni, di senso e d'eloquenza pieno,
 Ed aveva in mezzo del suo scudo d'oro
 Un bel specchio d'acciajo per insegna.
 Seguiva il buon Longin, Conte d'Egitto,
 Questi avea nel scudo etc.

So geht es in der ermüdendsten Monotonie lange Seiten fort.

passner, entgegenstellt, weil er stark genug ist, ihn mit den Händen zu Boden zu werfen^{g)}. Der Heerführer Belisar wird zwar nie ohne besondere Attention genannt, aber durch alle schönen Beinamen, die er erhält, so wenig wie durch die Besiegung des Vitiges, den er vom Pferde herabreißt, indem er ihm hinauf springt, ein poetisch merkwürdiger Charakter^{h)}. Und ganz im Styl dieser Erfindung ist die Erzählung vom ersten bis zum letzten Buche durchgeführt. Der Kaiser Justinian heißt fortwährend, damit er so nahe als möglich neben Gott gestellt werde, der Mitregent der Welt (*correttor del mondo*). Als er den Belisar zum Oberbefehlshaber der Truppen ernennet, installiert er ihn auch schon vorläufig zum Vicer-Kaiser von Italien und überreicht ihm ein Zepter. Belisar verneigt sich auf ein Knie und spricht: "Großmüthiger und gar höflicher Herr, der Ihr mit artistgen Gaben und hohen Ehren die menschlichen Wünsche zu überwinden versteht; ich werde mich bemühen, eines solchen Amtes nicht unwürdig zu scheinen und mich so zu betragen, daß ich Eurer Hoffnung entspreche." ⁱ⁾ Reden in diesem Tone nehmen ungefähr ein
Drit

- g) *L'audace Achille poi se n'uscì nudo
Dall' altra parte, e solamente avea
Un nodoso baston nella man destra.*

Libr. XX.

- h) — *Saltolli in groppa
Con un salto leggier, che parve un pardo.*

Libr. XXVII.

- i) *Magnanimo Signor, tanto cortese,
Che con leggiadri doni e larghi onori
Vincer sapere i desiderj umani;
Mi sforzerò, di non parere indegno
Di tanto ufficio, e di portarmi in modo,
Ch'io corrisponda alla speranza vostra*

Lib. I.

Dritttheil des ganzen Werks ein. Als der schöne Justin die Abschiedsvisite bei der Kaiserin Theodora macht, "hat er den Amor bei sich, der ihm überall Gesellschaft leistet." ^{k)} Als nun Amor die schöne Sophie hereinreten sieht, "spannt er seinen Bogen, stellt sich hinter den schönen Justin," ^{l)} und schießt so der Dame in's Herz. Als das Heer ausrücken soll und "die schöne Aurora mit goldnen Locken den Sterblichen den Tag und die Sonne herbeiführt, hört der große Belisar andächtig eine feierliche Messe und nimmt dann Urlaub von dem Herrn der Welt." ^{m)} So wechseln durch die ganze Erzählung die trivialsten Reden mit frostig prunkenden Beschreibungen auf eine Art ab, die nur durch die Correctheit der Sprache erträglich wird. Dieser Correctheit verdankt das Ganze die philologische Achtung, in der es sich noch immer bei den Literatoren erhielt. Das Publicum hatte nie Lust, es zu lesen ⁿ⁾.

Mehr

- k) Ed avea seco Amor, che quasi sempre
Gli faceva compagnia, ovunque andava.

Lib. II.

- l) Adattò (la saetta) sull' arco,
Poi si raccolse dietro al bel Giustino.

Lib. II.

- m) La bella Aurora con le aurate chiome
Rimenava a' mortali il giorno e'l Sole,
Quando il gran Belisario, avendo udita
Divotamente una solenne messa,
Prese licenza del signor del mondo.

Lib. III.

- n) Die ersten neun Bücher wurden erst im Jahr 1547 zu Rom gedruckt; die achtzehn folgenden das Jahr darauf zu Venedig; und nie wurde es wieder aufgelegt bis zum Jahr 1729. — Bernardo Tasso sagt in einem seiner Briefe, daß es ein gelehrtes Gedicht sei und

Mehr Glück machte Trissin's Trauerspiel *Sophonisbe*. Wenn sich auch bezweifeln läßt, ob es vor dem Pabst Leo X. feierlich aufgeführt wurde, wie Einige erzählen, so erregte es doch Aufsehen und wurde durch die Autorität, die es als das erste in seiner Art erhielt, für das italienische Theater nützlich und verderblich. Ein romantisches Trauerspiel mit den Sitten und allenfalls selbst mit den Wundern der fabelhaften Ritterzeit wäre für das italienische Publicum das rechte gewesen. Auch die zufällige Form der griechischen Tragödie hätte so wenig nachgeahmt werden müssen wie die griechischen Sylbenmaße. Aber Trissin, dem es beschieden war, mit einem regelmäßigen Trauerspiele den Ton anzugeben, trat blindlings in die Fußtapfen der Alten. Ohne die wesentliche Schönheit der tragischen Dichtungen des Sophokles und Euripides von der zufälligen zu unterscheiden, ahmte er gleich ängstlich die eine mit der andern nach. Vor allen Dingen ließ er unter den Personen seiner *Sophonisbe* den Chor nicht fehlen. Als ob zum zweiten Male die Tragödie von ungefähr aus den Chorgesängen bei den Bacchusfesten entstehen sollte, ließ er seinen Chor, eine Gesellschaft von Weibern in der Stadt Cirtba, nicht einen Augenblick abtreten. Bald muß sich dieser Chor in die Gespräche aller übrigen Personendes Drama's mischen, bald durch lange Gesänge die dramatische Handlung unterbrechen. Den Gesängen gab Trissin die metrische Form der gewöhnlichen Canzonnen. Auch im Dialog geht er zuweilen zu der Canzonensform

vortreffliche Sachen enthalte. Aber, setzt er hinzu, quasi il giorno medesimo, che e' stato uscito, è stato sepolto.

82 I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

form mit Reimen über. Die meisten Scenen aber sind in reimfreien Jamben ausgeführt. Schon die Abwechslung, die durch diese Mischung der Sylbenmaße entsteht, giebt der ganzen Composition ein gewisses Leben, das dem befreiten Italien fehlt. Aber auch in jeder andern Hinsicht behauptet es als Gedicht den Vorrang vor dem befreiten Italien; wenn gleich Sprache und Gedanken, Wendungen und Ausrufungen, und Alles, was man von tragischer Kunst darinn bemerken kann, nach dem Euripides copirt ist. Trissin hatte unverkennbar mehr Anlage, ein Trauerspiel, besonders im Geiste des Euripides, als eine Epopöe, zu Stande zu bringen. So arm seine Phantasie war, so konnte er doch nach einem guten Muster unaffectirte Rührung um so leichter ausdrücken, weil er Simplicität des Ausdrucks liebte; und eine simple Combination tragischer Scenen ohne kunstreiche Verwicklung war bald erfunden. Mehr Erfindung und Kunst muß man aber auch in dieser Sophonisbe nicht suchen. Da sie noch nicht in Acte und Scenen abgetheilt ist — vielleicht, weil die damals vorhandenen Ausgaben der alten Tragiker noch nicht mit solchen Einschnitten versehen waren — so kann man sie, nach Verieben, auch für ein Trauerspiel in Einem Acte halten; denn alle Scenen hängen ungefähr auf gleiche Art zusammen. Sophonisbe tritt zuerst mit einer Vertrauten auf, die Erminia heißt. Diese Erminia muß sich sogleich die Geschichte der Sophonisbe, mit der sie doch aufgewachsen ist^{o)}; um des Lesers und Zuschauers willen noch ein Mal ausführlich erzählen lassen, „weil man doch durch Re-

den

o) Erminia mia, siam nutriti insieme; sagt Sophonisbe ausdrücklich.

den sein Herz erleichtere." ^{p)} Das Beste in dieser Erzählung ist ein Traum, den Sophonisbe als eine Prophezeiung erklärt ^{q)}. Unter den Trostgründen, durch welche Erminia ihre geängstigte Freundin aufrichten will, kommen freilich die trivialsten Gemeinplätze vor ^{r)}. Sie giebt ihr endlich den Rath, sich mit Gebet an die Götter zu wenden. Sophonisbe tritt ab, um diesen Rath zu befolgen; und nun stimmt auch schon der Chor ein langes Klaglied an. Darauf kommt Sophonisbe zurück, und von einer andern Seite zu gleicher Zeit ein Bote, der Nachricht von der verlorenen Schlacht bringt. Sypbar, der Gemahl der Königin Sophonisbe, ist in die römische Gefangenschaft gerathen. Der Natur getreu, läßt hier Trissin seine Sophonisbe nicht außer sich vor Schmerzen gerathen, weil sie diesen Gemahl doch nicht aus

p) Però vò ragionar più lungamente
E cominciar da largo le parole,
Né sparà di ridir cosa che sai,
Perché si sfoga ragionando il more.

q) Esser pareami in una selva oscura
Circondata da cani e da pastori,
Ch' avean preso e legato il mio consorte.
Mi volsi ad un pastor, pregando lui,
Che dalla rabbia lor mi difendesse;
Ed ei pietoso aperse ambo braccia
E mi raccolse; ma d'intorno udio
Un sì fiero latrar, ch' ebbi temenza,
Che mi pigliassen fin d'entr' al suo grembo.
Onde mostrommi una spelonca aperta
E disse: Poiché te salvar non posso,
Entra costì, che non potran pigliarti.

r) Z. B. Questa vita mortale
Non si può trapassar senza dolore;
Che così piacque alla giustizia eterna.
Ne sciolta d'ogni male
Del bel ventre materno uscisti fuore.

84. I. Geschichte d. italien. Poesie u. Beredsamkeit.

aus freier Wahl genommen hatte und ihm im Herzen den Massinissa vorzog, der jetzt mit ihren Feinden, den Römern, allirt war. Daraus erklärt sich auch die Bereitwilligkeit, mit der sie nach kurzen Tractaten dem Massinissa, der nun auftritt, nach seinem Wunsche die Hand giebt. Die Scene, in der sie vorher vor ihm auf die Knie fällt und um Gnade fleht, hat den Affect und die Würde der wahren Tragödie^{s)}. Nur wird man auch hier durch gemeine Nebenzüge gestört, z. B. wenn Massinissa antwortet, "er wisse von selbst, daß er von solcher Natur sei, daß er sich über das Unglück Andrer nicht freue."^{t)} Den täuschenden Augenblick, wo die Sonne des Glücks für die unglückliche Sophonisbe wieder aufzugehen scheint, benützt der Chor, um seine Empfindungen in einer lyrischen Apostrophe an die Sonne vorzutragen. Man kann diesen Chorgesang zu den besten unter den lyrischen Scenen der Sophonisbe zählen^{u)}. Die folgen-

- s) Fate mi questa grazia ch'io vi chieggiò,
 Per le care ginocchia ch' ora abbraccio,
 Per la vittorioso vostra mano
 Piena di fede e di valor, ch'io bacio.
 Altro rifugio a me non e rimasto
 Che voi, dolce Signore, a cui ricorro
 Siccome al porto della mia salute.
 E se ciascuna via pur vi sia chiusa,
 Di tor mi dell' arbitrio di costoro,
 Togletemi da lor col darmi morte.

Einige Ausdrücke in dieser Rede der Sophonisbe, z. B. das "dolce Signore", darf man nach italienischer Vorstellungsart nicht wie nach der unsern beurtheilen.

- t) Io so per me, ch' io son di tal natura,
 Che non m' allegro mai dell' altrui male.

Um so etwas ohne Lachen zu lesen, müßte man auch für das Mührende der übrigen Stellen keinen Sinn haben.

- u) Hier ist die erste Strophe:
 Almo celeste raggio,

Del-

genden Scenen sind alle, bis auf die letzte, eben nicht reich an tragischem Pathos. Lælius, dann Scipio, treten auf, um in langen Disputationen dem Massinissa zu beweisen, daß er seine neue Gemahlin als Gefangene an die Römer auszuliefern verbunden sei. Die Scene, in welcher Massinissa sich entschließt, der Geliebten, die er nicht retten kann, einen Gisttrank zu schicken, um ihr sein Wort wenigstens zur Hälfte zu halten, hätte auch einem der unbedeutendsten Dichter leicht besser gelingen können. Trissin läßt seinen Massinissa ganz trocken erklären, daß er nachgeben will, weil er sieht, daß die Römer auf ihrer Forderung bestehen. Aber er bittet sie, nicht übel zu nehmen, daß er zugleich suchen will, so gut es möglich ist, sein Wort zu halten, das er in der Uebereilung gegeben habe *). Dann tritt er ab, um zu überlegen, wie
er

Della cui santa luce
S'adorna il cielo, e si ristora il mondo,
Il cui certo viaggio
Si belle cose adduce,
Che'l viver di quaggiù si fa giocondo;
Perche, sendo ritondo,
Infinito ed eterno,
Il di dopo la sera,
E dopo primavera
Mena la state, e poi l'autunno e'l verno;
Onde la terra e'l mare
S'empie di cose preziose e rare.

Die *belle cose* und *cose preziose e rare*, dann das Prädicat *infinito* bei der Sonne, und die vollständige Aufzählung der vier Jahreszeiten muß man einem Trissin nicht als Fehler anrechnen, wenn man seine Verse nicht ganz wegwerfen will.

x) Poscia ch'io vedo esser la voglia vostra
D'aver costei, più non farò contrasto;
spricht Massinissa, und ergiebt sich in sein Schicksal.

er die Sache am Flügsten anzufangen hat. Der Chor hält indessen durch eine Unterhaltung mit einem Hofdiener die Handlung so lange hin, bis ein Bote kommt, und berichtet, was sich indessen im Pallaste zugetragen hat. Statt einer Scene, in der Sophonisbe den Giftbecher annehmen und ausleeren sollte, erhalten wir hier also nur die Erzählung davon. Sophonisbe erscheint nicht anders wieder, als schon sterbend; und hier zeigt Trissin noch ein Mal, daß er nicht ohne Anlage zur tragischen Poesie war. Der letzte Abschied, den Sophonisbe von ihrer Freundin Erminia nimmt, der sie die Rettung ihres jungen Sohnes aufträgt, ist eben so warm als natürlich gezeichnet^{y)}. Nach dem Tode der Heldin des Stücks wird dann auch das Ach! und Weh! in Ausrufungen nach griechischer Manier nicht gespart^{z)}. Der langweilige Massinissa kommt noch

y) Sophonisbe tritt sterbend auf mit den Worten:

Cara luce del Sole, or stà con Dio!

E tu, dolce mia terra,

Di cui voluto ho contentar la vista,

Alquanto anzi ch'io mora!

Erminia fällt ihr in die Rede:

Voglio venir, voglio venir anch'io

E star con voi sotterra.

Den Vorsatz, mit ihrer Freundin zu sterben, giebt sie nicht eher auf, bis sie von dieser überzeugt wird, daß sie ihr lebend noch als Freundin einen wichtigen Dienst erzeigen müsse.

z) Das griechische οἰμοι nachzuahmen, ruft Erminia nach dem Tode ihrer Freundin anfangs nichts als ein Mal über das andere Oimeì.

Erminia. Oimeì!

Coro. Non la movete giù di questa sedia,

Ma via portetela con essa.

Ermin. Oimeì! Oimeì!

Coro. Tenetela da' lati, etc.

Ermin. Oimeì! Oimeì! Oimeì!

noch ein Mal wieder, um zu einem feierlichen Begräbniß Befehl zu geben. Der Chor schließt das Stück mit trivialen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge.

Auch Trissin's Lustspiel, die Zwillinge (*I simillimi*) empfiehlt sich dem Sprachforscher durch philologische Correctheit. Uebrigens würde es nur dann in einer Geschichte der Poesie eine genauere Anzeige verdienen, wenn es in der neueren Litteratur das erste in seiner Art wäre, wie es die Sophontsbe in der ihrigen ist. Die Scene des Stücks ist zwar zu Palermo; aber die Nachahmung der Charaktere und der Manier des Plautus und Terenz ist in jedem Zuge noch weit merklicher, als in den Lustspielen Ariost's. Die Verwicklung beruht, wie in den Verwechslungen (*Suppositi*) Ariost's, auf den schon im Alterthum verbrauchten Stoffe einer wundersamen Aehnlichkeit zweier Zwillingsbrüder. Eine öffentliche Courtesane fehlt auch nicht unter den handelnden Personen. Der ganzen Composition einen recht griechisch-antiken Schnitt zu geben, brachte Trissin sogar in dieses Lustspiel einen Chor, weil er vermuthlich neben dem Plautus und Terenz auch den Aristophanes nachahmen und den Geschmack wieder einführen wollte, den selbst die Griechen bei der Verbesserung ihrer Comödie verließen.

Als Verfasser mehrerer Canzonen, Sonette u. d. gl. ging Trissin auf dem alten Wege mit seinen Zeitgenossen fort. Seiner prosaischen Schriften wird im dritten Capitel dieses Buchs weiter gedacht werden.

R u c e l l a i.

Als Nachahmer der Alten wetteiferte mit Trissin sein Freund Giovanni Rucellai, geboren zu Florenz im Jahr 1475. Beide Freunde haben auch fast dieselbe Lebensgeschichte ^{a)}. Auch Rucellai war von vornehmer Familie, und überdies noch verschwägert mit dem Hause der Medici. Zum Staatsmann erzogen, wurde er im dreissigsten Jahre seines Alters von seiner Regierung als Gesandter nach Venedig geschickt. Im Jahr 1513, als der Cardinal Johann von Medici unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Thron bestieg, trat Rucellai, vielleicht in der Erwartung eines ähnlichen Glücks, in den geistlichen Stand. Pabst Leo nahm ihn auch sogleich in seine Dienste, trug ihm bald dieses, bald jenes Geschäft auf, beförderte ihn aber nie bis zur Cardinalswürde. Rucellai war schon vierzig Jahr alt, als sein erstes Trauerspiel, die Rosmunde, in seinem Garten zu Rom vor dem Pabste aufgeführt wurde. Ob dieses Trauerspiel erst kurz vorher, oder schon früher, entstanden war, wissen wir nicht. Eben so fehlen genauere Nachrichten von der Geschichte des Trauerspiels Drest, durch das Rucellai fortfuhr, die alten Tragiker nachzuahmen. Das Lehrgedicht Die Bienen scheint die letzte unter seinen dichterischen Arbeiten gewesen zu seyn. Er reisete indessen als päpstlicher Nuntius nach Paris. Auf dem Rückwege, im Jahr 1521, erhielt er die Nachricht von dem Tode des Pabstes Leo. Was er jetzt an Hoffnungen verloren hatte, suchte er durch eine elegante Rede wieder einzubringen, die er in lateinischer

a) Eine kurze Nachricht von dem Leben des Rucellai steht vor der artigen Ausgabe seiner Werke: Padova, 1772, in Octav.

scher Sprache an den neuen Pabst Adrian VI. hielt ^{b)}). Aber auch von diesem Pabste, der nicht lange regierte, wurde Rucellai so wenig wie von dessen Nachfolger Clemens VII. mit dem Cardinalshute beglückt. Er starb als Castellan der Engelsburg im Jahr 1525. Noch auf seinem Sterbebette empfahl er angelegentlich durch seinem Bruder die Revision seines poetischen Nachlasses, besonders des Lehrgedichts Die Bienen, seinem Freunde Trissin.

Das Lehrgedicht Die Bienen (*Le api*) ist unter den dichterischen Werken Rucellai's das bekannteste. Es verdient auch die Achtung, in der es sich noch immer erhält, nicht bloß wegen der classischen Correctheit seiner Diction. Die Harmonie zwischen der Manier und dem Gegenstande ist eine der wesentlichen Schönheiten des Ganzen. Rucellai scheint eine wahre Zärtlichkeit für die kunstreichen Thierchen gefühlt zu haben, die er didaktisch besingen wollte. Er gab seinem Gedichte eine ökonomische Wendung. Vorschriften, die Erziehung und Wartung der Bienen und das Einsammeln des Honigs betreffend, geben der Composition die didaktische Form. Aber nicht sowohl der Nutzen, als die merkwürdige Natur der Bienen, beschäftigte seine poetische Aufmerksamkeit. Die Aehnlichkeit zwischen einem Bienenstaat und einer Monarchie unter Menschen gab seinem Thema in seinen Augen eine solche Würde, und die Süßigkeit des Honigs hatte

b) Wer Lust hat, diese Rede zu lesen, findet sie in der Paduanischen Ausgabe der Werke des Rucellai mit abgedruckt. Wenn man sie aber allein fände, würde man nach dem Namen den Verfasser nicht errathen; denn Rucellai nannte sich auf lateinisch Oricellarius.

hatte für ihn einen so poetischen Reiz der Lieblichkeit, daß er Beides in sein Gedicht zu übertragen suchte. Noch interessanter wurden ihm die Bienen durch die hohe Meinung, die er von ihrer Keuschheit hegte. Nach seiner Naturgeschichte, die er zum Theil aus den alten Autoren nahm, ist eine Biene von so strenger Sittsamkeit, daß sie unverzüglich jeden Menschen sticht, der sich kurz vorher des vertrauten Umgangs mit einer Person des andern Geschlechtes schuldig gemacht hat. Von dieser naturhistorischen Meinung begeistert, glaubte Rucellai nicht zu viel zu thun, wenn er seine Bienen Jungfrauen und sogar Engeln nannte ^{c)}. Was aber auch immer diese und manche andre Vorstellungen, die Rucellai in sein Gedicht verwebte, für uns lächerliches haben mögen, sie trugen dazu bei, seiner ganzen didaktischen Erfindung einen Ton zu geben, auf den ein geistloser Nachahmer nie verfallen seyn würde. Sei dieses Werk mitunter noch so mikrologisch und tändelhaft; es ist doch ein Gedicht, und kein frostiges Fabricat des poetisirenden Fleißes. Es ist nicht nur in der neueren Litteratur das erste Lehrgedicht, wenn man anders diesen Namen nicht an geistlose Versuche verschwenden will; es ist auch nichts weniger als ein

Werk

- c) *Virginette caste* und *Vaghe Angelerre* heißen die Bienen schon in den ersten Zeilen dieses Gedichts. Nachher sagt Rucellai weiter von ihnen:

Tu prenderai ben or gran maraviglia,
S'io ti dirò, che ne' lor casti perri
Non alberga giammai pensier lascivo,
Ma pudicizia e sol disio d'onore.

Und an einer andern Stelle wird die Pflicht der Keuschheit den Bienenvätern besonders an's Herz gelegt:

Però sia casto e netto e sobrio molto,
Chiunque ha in cura questa onesta prole.

erf der peinlichen Nachahmung. Rucellai übertraf
 seinen Freund Trissin an Geschmack, wie an Phantasie.
 Er bildete sich nach Virgil; aber er copirte
 nicht Virgil's römische Vorstellungsart. Das ganze
 Gedicht besteht aus einem einzigen Buche von ungerade
 anderthalb tausend reimfreien Jamben. Mit
 einer sehr glücklichen Wendung wird der Mangel des
 Reims, den Rucellai und Trissin unter allen neueren
 Dichtern zuerst aufgaben, sogleich in den ersten Zeilen
 in Rechnung der Empfindlichkeit der Bienen geschrieen,
 die an den Felsen, wo das Echo wohnt, nicht
 verweilen^{d)}. Dann folgt eine Ankündigung des
 Inhaltes des Gedichts und eine poetische Zuschrift des
 Dichters an Trissin, der bei dieser Gelegenheit in freundschaftlichem
 Ernste der Stolz seines Zeitalters genannt
 wird^{e)}. Die Geschichte eines Bienenstaats und
 seiner Zerstörung, die diesem Staate ein Ende macht,
 ist nun anmuthig und in den lieblichsten Versen
 erzählt. Zu Episoden war in einem Gedichte
 nicht größerem Umfange kein Raum. Das
 für

d) In diesem Anfange des Gedichts erkennt man sogleich
 den Geist der ganzen didaktischen Manier des Rucellai.

Mentr' era per cantare i vostri doni
 Con alte rime, o Virginette caste,
 Vaghe Angelette delle erbose rive,
 Preso del Sonno, in sul spuntar dell' Alba,
 M' apparve un coro della vostra gente,
 E dalla lingua, donde s'accoglie il mele,
 Sciolsono in chiare voce este parole:

O spirito amico — — — — —
 — — — — —

Fuggi le rime e'l rimbombar sonoro.
 Tu sai pur che l'imagin della voce,
 Che risponde dai sassi, ove Eco alberga,
 Sempre nimica fù del nostro regno.

e) O chiarissimo onor dell' età nostra!

für erlaubt sich Rucellai einige moralisch, politische Digressionen, die aber freilich wohl von den wenigsten Lesern so ernsthaft aufgenommen werden möchten, wie es mit ihnen gemeint ist, z. B. wenn er von der monarchischen Verfassung des Bienenstaats Veranlassung nimmt, der Monarchie unter andern auch deswegen das Wort zu reden, weil nur Ein Gott im Himmel ist^{f)}, und wenn er hierauf die geistliche Monarchie und besonders die Tugenden des Papstes Clemens VII. hoch preiset^{g)}. Auch einige Gleichnisse so treffend sie zu ihrer Zeit seyn mochten, fallen in's lächerliche; z. B. wenn die streitenden Bienen, die man durch eine Schaale voll Honig zur Ruhe bringt, mit rebellischen Schweizeroldaten der damaligen Zeit verglichen werden, die der Vernunft eher Gehör gaben, wenn Gründe von einem Becher Wein unterstützt wurden^{h)}. In der Kunst, malerisch zu beschreiben,

f) *Lascia regnare un Re solo ad una gente,
Siccome anco un sol Dio si trove in cielo.
L'allegro vincitor con l'ale d'oro
Tutto dipinto del color dell' Alba
Vedrai per entro alle falangi armato
Lampeggiare, ed ornare il regal seggio.*

v. 340. sq.

g) *Però voi che creaste in terra un Dio,
Quanto, quanto vi deve questa etado,
Perche reudeste al mondo la sua luce!*

— — — — —
*O divo Giulio! O fonte di clemenza
Ondè il bel nome de Clemente hai tollo etc.*

v. 359. sq.

h) *Come quando nei Swizzeri si muove
Sedizione, e che si grida all' arme,
Si qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,*

, scheint Rucellai seinen Virgil vorzüglich zum Muster genommen zu haben¹⁾).

Kengstlicher hielt sich Rucellai als Trauerspieler an die antiken Formen. Seine Komödien, die ungefähr zu gleicher Zeit mit der Sophonisbein's entstanden zu seyn scheint, wird von einigen Autoren für eine Nachahmung der Heluba des Euripides ausgegeben. Die Ähnlichkeit des Stoffs, aber nur sehr entfernt, und in der Manier nähert es

E in tanto fa portar ondanti vasi
Pieni di dolci ad odorati vini,
Allora ognun le labbra e'l mente immerge
Nelle spumanti tazze etc.

v. 324. sq.

1) 3. B. in der Beschreibung der Vorbereitungen zu einer Schlacht unter den Bienen:

Allor concorron tepide, e ciascuna
Si mostra nelle belle armi lucenti,
E col dente mordace gli aghi acuti
Arrotando bruniscon come a cote.
Movendo a tempo i piè, le braccia e'l ferro
Al suon cruento dell' orribil tromba;
E stanno dense intorno al lor Signore
Nel padiglione, e con voce alta e roca
Chiaman le genti in lor linguaggio all' arme.

v. 272. sq.

Ein wenig affectirt sind hier nur die Ausdrücke *ferro*, *tromba* und *padiglione*. -- Zuweilen fallen die Beschreibungen da, wo sie gar zu lieblich seyn sollen, auch in's Spielende; 3. B. in der folgenden sonst schönen Stelle:

-- Surgano ivi appresso chiari fonti,
O corran chiari e trenolanti rivi
Nutrendo gigli e violette e rose
Che in premio dell' umor ricevon ombra
Dai fiori, e i fior cadendo infioran
Grati la madre e'l liquido ruscello.

es sich andern griechischen Trauerspielen nicht weniger, ohne den Geist derselben zu erreichen. Der Dialog ist in reimlosen Jamben. Die Chorgesänge sind Canzonen. Ein Chor von Weibern, der als mithandelnde Person nicht fehlt, scheint indessen beim Anfange des dritten Acts — denn das Stück ist regelmäßig in fünf Acte abgetheilt — nicht gegenwärtig zu seyn. Auch die Einheit des Orts erlaubte sich Rucellai zu verletzen. Die Handlung ist einfach. Die Charaktere sind entweder unbedeutend, oder gar gemein; und die Szenen da, wo sie Schaudern erregen sollen, ekelhaft. Auch in der Ausführung zeigt sich wenig dramatische Kunst. Rosmunde, die Tochter eines Königs der Gepiden, sucht den Leichnam ihres in der Schlacht gegen den Longobardenkönig Albuin gebliebenen Vaters, gegen das ausdrückliche Verbot des Siegers, zu bergen. Sie tritt mit ihrer Amme auf, der sie erzählt, was der Leser und Zuschauer wissen sollen. Dann singt der Chor ein Lied voller Betrachtungen über das Unglück und den Tod ^{k)}. Das ist der erste Act. Im zweiten wird Rosmunde, nachdem sie die letzte Pflicht der kindlichen Liebe erfüllt hat, von den Soldaten des Königs Albuin ergriffen. Sie tröstet sich und ihre Begleiterinnen mit der Bemerkung, daß "ein edler Tod unter den schönen Dingen den ersten Platz einnimmt" ^{l)}. Im dritten Act wird die gefangene Fürstentochter vor den König Albuin geführt. Zugleich wird diesem Könige der Kopf des Vaters der Rosmunde gebracht. Der barbarische Longobardenkönig be-
sieht,

k) Das Lied fängt an:

Frà le cose *mortali*

Non nacque al mondo peggio

Di quella che frà noi dimandiam *Morte*.

l) Generosa morte

Ha il primo loco fralle cose belle.

fehlt, den Schädel zu zersägen und zum Trinkgeschirr zu richten ^{m)}). Einfach und edel antwortet Rosmunde auf die Frage: ob sie die Thäterin sei, die den Leichnam ihres Vaters begraben habe? mit wenigen Worten: "Warum sollt' ich es leugnen? Ich bin es." ⁿ⁾ Sie geht heldenmüthig dem Tode entgegen. Aber Albuin merkt an, daß er "noch nicht überlegt habe, zu welcher Todesstrafe er sie verurtheilen wolle." ^{o)} Sein Rathherr Faliscus rath ihm, die schöne Gefangene lieber zu heirathen, als hinrichten zu lassen; und Albuin antwortet naiv: "Daran hatte ich noch nicht gedacht." ^{p)} Rosmunde sträubt sich, sehr natürlich, gegen den Heirathsantrag des Mannes, der aus dem Schädel ihres Vaters ein Trinkgeschirr hat machen lassen; aber der Rath ihrer Amme bringt auch sie auf andre Gedanken ^{q)}). So zieht sich die Handlung durch den vierten und fünften Act mehr lächerlich und ekelhaft, als tragisch, bis zur Katastrophe hin. Rosmunde wird von dem brutalen Albuin gezwungen, zur Vermählungsfeier aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Aber noch vor der wirklichen Vermählung macht ein junger Fürst Almachild, der längst Rosmunden liebt.

m) Segate il cranio, e fattelo ben netto,
E circondate d'or l'estreme labbra,
Perche ne' più solenni miei conviti
Ber vò con esso.

n) Perchè deggio negarlo? Jo son quell' essa.

o) Ver' é, ch' ancor non ho deliberato
Qual é'l supplicio ch'io le voglio dare.

p) Questo non m'era ancor venuto in mente.

q) Conosco ben, che tu m'hai detto il vero.
Come che duro sia il poterlo fare,
Pur' il farò, etc.

Darauf singt das Chor:

Quanto val un consiglio che sia buono!

liebe, der Noth ein Ende durch einen Mordmord. Er schleicht sich zu dem betrunkenen Albuin ins Zelt, und haut ihm den Kopf ab. Der Bote, der zum Beschlusse des Stücks diese tröstliche Nachricht bringt, setzt hinzu, daß Almachild "den Kopf des ermordeten Königs beim Barte gefaßt und ihn darauf in ein Tuch gewickelt habe, bloß in der Absicht, ihn der Prinzessin Rosmunde zu bringen." ^{r)} Rosmunde fühlt nun, daß "denn doch ein Gott im Himmel ist", und der Chorus schließt mit einer Ermahnung an die Fürsten, nicht so grausam zu seyn, wie der König Albuin, weil es Gott mißfällig ist ^{s)}.

Rucellai's zweites Trauerspiel, der Drest, ist eine Umarbeitung der zweiten Iphigenie des Euripides. An der Hand eines solchen Führers war es leichter, den rechten Weg der tragischen Kunst nicht zu verfehlen. Vielleicht giebt es aber auch in der ganzen Mythologie und Geschichte keinen Stoff, der sich von selbst dem Trauerspieldichter zur Entwicklung des edelsten Pathos mehr darbietet, als eben diese, nachher auch oft genug auf allerlei Art verarbeitete Ankunst des Drest und seines Freundes Pylades in Taurien, wo die Priesterin Iphigenie in dem Drest, den sie opfern soll, ihren Bruder entdeckt. Rucellai folgt dem Euripides nicht Schritt vor Schritt. Einige Mal ist es ihm gelungen, seinen Meister glücklich zu verbessern. Mehrere Veränderungen, die er mit der Iphigenie des Euripides vornahm, betreffen aber

r) Almachilde lo prese per la barba,
E dentro a certo panno lo rinvolse,
Sol per portarlo nella tua presenza.

s) Ciascun, che regge, impari
Dal dispietato Ré che morto giace,
A non esser crudel; ch'a Dio non piace.

er nur Nebensachen; und hier und da vernichtete sogar die Schönheit seines Originals durch grelle Fälsche, in der guten Meinung, den tragischen Effect dadurch zu verstärken. Statt, wie Euripides, die früheren Begebenheiten, die die Handlung des Stückes motiviren, von der Iphigenie in einem Prolog erzählen zu lassen, schob Rucellai eine Vertraute ein, die stückweise ungefähr dasselbe erzählt wird. Die Freundschaft des Orest und Pylades hat er schöner als Euripides gezeichnet¹⁾. Auch den Charakter der Iphigenie

t) Bei'm Euripides will zwar Pylades auch seinen Freund Orest nicht überleben. Aber wie frohlich erklärt er ihm dieß!

Ἄισχρον θανόντος σε βλεπῶν ἡμᾶς Φαος.

Κοινᾷ τ' ἐπλευσα, δαῖ μὲ καὶ κοινᾷ θανεῖν.

Καὶ δειλίαν γὰρ, καὶ κακὴν κεντησομαι etc.

(Aes. IIL).

Rucellai läßt seinen Pylades an das Urtheil, das die Welt über ihn aussprechen wird, bei dieser Gelegenheit gar nicht denken. Ein schwarzer Mantel wird gebracht. Welcher von beiden Freunden ihn umhängen will, soll geopfert werden. Beide stützen auf den Mantel zu, ihn der weiblichen Person, die ihn bringt, zu entreißen.

Pilade. Donna, porgete a me cotesta vesta!

Oreste. Donna, porgete a me cotesta vesta!

Pilade. Deh, lascia a me, da, lascia a me vestirla!

Oreste. Lasciala a me, ch'io fui primo a pigliarla.

Pilade. Pria resteranno. sulte a questi panni

Queste man dalle braccia; etc.

Nach diesem Wettkampfe der Freundschaft folgt zum Beschlusse ein Chorgesang, dessen eine Stanze mit den trefflichen Zellen anfängt:

Quando nacquer costor, nel ciel sereno

Eran le Grazie e le Virtuti elette

Innanzi a Giove in un bel cor ristrette.

genie hat er zarter behandelt; denn er läßt sie nicht betrügerisch den König Thoas mit schlaun Reden überslisten. Aber aus dem taurischen Könige Thoas selbst glaubte er, wie aus dem Longobardenkönig Albuin in der Rosmunde, ein brutales Ungeheuer machen zu müssen. Bei'm Euripides nimmt dieser Thoas, als er hört, daß die Fremdlinge mit der Bildsäule der Diana entwichen sind, sogleich Vermuth an. Freilich muß Minerva selbst erscheinen und ihn belehren. Bei'm Rucellai aber; der die Minerva nicht in's Spiel ziehen wollte, endigt Thoas die Handlung mit den plattesten Flüchen und Gotteslästerungen ^{u)}, und mit dem Versprechen, den, der die flüchtige Iphigenie zur See einholt und wieder bringt, zum Admiral zu ernennen ^{x)}. Eine genauere Analyse dieses Trauerspiels, das nur Umarbeitung eines antiken ist, würde für den Zweck dieser allgemeinen Geschichte der Redekunst zu ausführlich seyn. Gehörte es ganz dem Rucellai an,

u) Vorher, als die beiden Freunde noch in seiner Gewalt sind, mahlt er sich dithyrambisch in seiner Phantasie die Lust, sie in einer Heze von wilden Thieren zerreißen zu lassen.

*Quanto sarebbe bello, averli inchiusi
Dentro al teatro, e delle tigri in mezzo,
E veder, dismembrando a pezzo, a pezzo,
Dilaniar colle rabbiole zanne, etc.*

Als er nun vernimmt, daß sie entwichen sind, fängt er die gotteslästerlichen Klüche an:

*Sian maledette le superne menti
Degli Dii, delle Dee, qualunque sono,
Ch' hanno in governo le celesti rote
E'l giro ardente dell' eterne fiamme etc.*

Die Rede, in die sich seine Flüche verlieren, ist über sechzig Zeilen lang.

x) *Quel di voi, che questa donna prende,
Ammiraglio fò io de' nostri mari.*

an, so würde es mit allen seinen Fehlern, so wie es ist, der italienischen Litteratur noch mehr Ehre machen.

A l a m a n n i.

Der dritte unter den italienischen Dichtern, die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts als Nachahmer der Alten berühmt wurden, war Alamanni. Seine Geschichte ist merkwürdig genug; aber was sie merkwürdig macht, steht mit seiner Poesie nur in zufälliger Verbindung y).

Luigi Alamanni, geboren zu Florenz im Jahr 1495, wurde schon als Jüngling; nachdem er eine liberale Erziehung genossen hatte, durch Patriotismus oder Parteigeist, in die politischen Unruhen seines Vaterlandes verwickelt. Seine Familie, die zu den vornehmsten in Florenz gehörte, war von der Partei des Hauses Medici, an dessen Spitze damals der Cardinal Julian stand. Auch Luigi Alamanni schloß sich anfangs an diesen Cardinal. Aber eine Privatmisshelligkeit, vielleicht auch der vertraute Umgang mit dem Staatsmann Macchiavelli, änderte die Gesinnungen des jungen Mannes. Er ging zu den Feinden der Mediceer über. Mit ihnen trat er in die große Verschwörung gegen den Cardinal, die im Jahr 1522 das mediceische Haus auf immer stürzen sollte.

Die

y) Der Artikel *Luigi Alamanni* in Mazzuchelli's Wörterbuche ist sehr ausführlich und auch beim Studium der politischen Geschichte dieses Zeitalters brauchbar.

Die Verschwörung wurde entdeckt. Alamanni rettete sich durch die Flucht. Fünf Jahre hielt er sich umstätt bald in verschiedenen Gegenden von Italien, bald in Frankreich auf. In Brescia wurde er einmal arretirt; aber er entkam wieder. Indessen wurde der Cardinal Julian von Medici unter dem Namen Clemens VII. zum Pabst erwählt. Aber in Florenz war das Glück den Mediceern desto weniger günstig. Vor den siegenden Truppen des Kaisers Carl V., zu dessen Gegnern der neue Pabst gehörte, floh der Anhang dieses Pabstes aus Florenz. Alamanni lehrte nun auf kurze Zeit in seine Vaterstadt zurück. Im Herzen ein Gegner des Kaisers; weil er sich bey seinem Aufenthalte in Frankreich an den König Franz geschlossen hatte, gewann er doch das Zutrauen der Parteien in Florenz so weit, daß man ihm Gesandtschaftsgeschäfte anvertraute. Dieß dauerte aber auch nicht völlig drei Jahr. Der Kaiser selbst sah kein anderes Mittel, den ewigen Factionsintriguen der Florentiner ein Ende zu machen, als die Wiedereinführung eines Mediceers mit unversteckter Souveränität. Mehrere der heftigsten Feinde des mediceischen Hauses wurden hingerichtet; andre wurden exilirt. Alamanni, der nach der Provence verwiesen wurde, schloß sich seit dieser Zeit ganz an den König Franz I. von Frankreich. In Paris, Fontaineblau und den Gegenden umher, vollendete er sein Lehrgedicht vom Landbau. Der König Franz machte ihm die Freude, ihn als seinen Gesandten mehrere Mal nach Italien, selbst an den Kaiser Carl V. zu schicken. Damals war es, als Alamanni den Beweis von Geistesgegenwart gab, der von keinem seiner Biographen mit Stillschweigen übergangen wird. Mitten in einer Anrede, die er an den Kaiser hielt und in der er einige Mal, vielleicht

leicht gar zu pathetisch, des kaiserlichen Adlers erwähnte, unterbrach ihn der Kaiser lächelnd durch Wiederholung einer Stelle aus einem Gedicht, in dem Alamanni den kaiserlichen Adler den "Raubvogel" genannt hatte, "der, um mehr zu verschlingen, zwei Schnäbel trägt" ²⁾). Alamanni antwortete, ohne die Fassung zu verlieren, "anders spreche man in Versen zu einer Zeit, und anders zu einer andern Zeit in Prose; und der rasche Einfall eines jungen Mannes, der die Verbannung aus seiner Vaterstadt nicht so gleich habe verschmerzen können, sei nicht mit der ruhigen Ueberzeugung eines Mannes von reiferem Alter zu verwechseln." Nach dem Tode des Königs Franz stand Alamanni auch bei dessen Nachfolger Heinrich II. in Ansehen. Er starb 1556 im ein und sechzigsten Jahre seines Alters. Zu Paris in der Franziskaner Kirche wurde er begraben.

Alamanni's Schicksale erinnern an Dante; aber die Poesie beider ist nicht nur in ihrem Wesen durchaus verschieden; Alamanni trennte die seinige auch fast ganz von seinen politischen Verhältnissen; und er konnte es um so leichter, da seine Denkart in keiner Beziehung schwärmerisch war. Kleine Ausfälle gegen die Gegner seiner Partei, zum Beispiel gegen den Kaiser Carl, kann man ihm nicht als politischen Fanatismus anrechnen; und die schönen Sachen, die er in seinem Lehrgedichte vom Landbau seinem Gönner, dem König Franz, sagt, gehören in eine Classe mit jeder andern poetischen Höflichkeit, durch die sich Dichter ihren Mäcenaten empfehlen zu müssen glauben. Alle

2) L'aquila grifagna,

Che, per più divorar, due becchi porta.

Alle Arbeiten Alamanni's tragen das Gepräge eines männlichen Verstandes und eines eben so reinen als soliden Geschmacks. Aber das poetische Talent dieses Dichters war sehr beschränkt. Er verstand, gut zu beschreiben; er war Herr seiner Sprache; seine Diction ist classisch; seine Verse sind harmonisch; aber es fehlte ihm an Phantasie und Erfindungsgeist. Des Bedürfnisses, das er nicht befriedigen konnte, sich selbst, wie es scheint, gar nicht bewußt, behalf er sich, wo er mit Beschreibungen und Lehren nicht ausreichte, mit Nachahmung und Umarbeitung fremder Werke, und wandte dabei eine Geduld auf, die um so merkwürdiger ist, da er ihrer als Geschäftsmann doch auch bedurfte.

Das Werk, das Alamanni's Namen eine classische Autorität erworben hat, ist sein Lehrgedicht vom Landbau (della Coltivazione)^{a)}. Man darf nur die ersten zehn Zeilen lesen, um sogleich von der musterhaften Eleganz der Sprache und der Versification angezogen zu werden. Alamanni hatte in der Behandlung seiner reimlosen Verse den Alten den Ruhepunkt in der Mitte eines Verses, oder die sogenannte Cäsar abgelernt, die man in Trissin's und Rucellai's Versification noch sehr vermißt. Nach seinem Virgil bildete er sich eine energische Sprache, die auch trivialen Vorschriften einen Nachdruck und der Poesie überhaupt den männlichen Ton giebt, den italienische

a) In der Ausgabe in Quart (Padova, 1718), wo das Gedicht Rucellai's von den Bienen angehängt ist, hat man diesem angehängten Gedichte erläuternde Anmerkungen von Roberto Titi, dem Gedichte Alamanni's selbst aber auch nicht eine Zeile zur Erläuterung der ökonomischen oder historischen Anspielungen beigefügt.

nische Gedichte nur selten haben^{b)}). Lehren und Beschreibungen mischte er so glücklich zusammen, daß fast auf jeden ökonomischen Gegenstand seines Gedichtes ein poetisches Licht fällt^{c)}. So weit hatte er die Idee der didaktischen Poesie vortrefflich gefaßt. Aber als ein poetisches Ganzes blieb sein Lehrgedicht weit hinter Virgils Landbauereyen deswegen zurück, weil es als ein prosaisches Ganzes richtiger ausgemessen ist; und nach hinreißend hervorstechenden Stellen; deren es in Virgils Gedichte so viele giebt, und die man die Pulsadern nennen möchte, aus denen auch den übrigen Theilen des Ganzen ein poetisches Leben zuströmt, sieht man sich in Alamanni's Werke

b) Das Gedicht fängt an:

Che deggia, quando il Sol rallunga il giorno,
Oprar il buon cultor nei campi-suoi;
Quel che deggiá l'estate, e quel che poscia
Al pomifero autunno; al freddo verno;
Come ride il giardiu d'ogni stagione;
Quai sieno i miglior dì, quai i più rei;
O magnanimo Re, cantare intendo,
Se fia voler del Ciel. Voi, dotte suore,
Lontan lasciando d'Elicone il fonte,
Non v'incresca a venir qui, dove infiore
Lari e Durenza le campagne intorno.

c) Z. B. in der Ermunterung an den Landmann, seine Feldarbeit früh anzufangen:

Or qui surga il villan, ne tempo aspetti
Di veder già spuntar i frondi, e i fiori
Del suo sommo valor cortesi effetti;
Ma con speme e ardir riprenda in mano
Li aguti ferri suoi, truovi la vite,
Che dal materno amor sospinta forse
Tanti figli a nudrir nel seno avrebbe,
Chi no'l vietasse allor, ch' in brevi giorni
Scarca d'ogni vigor s'andrebbe a morte.

Lib. I. v. 298 sq.

Werke fast ganz vergebens um ^d). Virgil's Georgica erscheinen in ihren vier Büchern, prosaisch beurtheilt, freilich nur als vier Fragmente. Aber eben dadurch bewies Virgil sein richtiges Gefühl für das Wesen der didaktischen Poesie, daß er nichts weniger als seinen Gegenstand theoretisch zu erschöpfen gesonnen war. Nicht in der Oekonomie systematisch zu unterrichten, sondern die poetischen Seiten der Landwirtschaft in vier großen Gemälden darzustellen und dadurch als Dichter und Lehrer das Interesse seiner Nation für diese Gegenstände zu beleben, das war der Plan seines Lehrgedichts. Alamanni, der wohl fühlte, daß er Virgil's Manier nicht verbessern konnte, wollte sein Muster in der Composition unglücklicherweise durch Ordnung und Vollständigkeit übertreffen. Er geht die sämtlichen Geschäfte des Landmanns chronologisch nach den Jahreszeiten durch. Dieß gab vier Bücher. Nun blieb noch der Gartenbau übrig, dessen Theorie sich mit der Beschreibung der übrigen Theile der Landwirtschaft nicht wohl verweben ließ. Ein fünftes Buch, dessen Thema der Gartenbau ist, folgt also als ein erster Anhang; und an diesen ersten Anhang schließt sich in einem sechsten Buche noch ein zwei

d) Die wenigen dieser schöneren Stellen sind überdieß nur Nachahmungen der Alten, z. B. folgende Apostrophe an die Venus, nach einer bekannten Stelle beim Lukrez:

Alma Ciprigna Dea, lucente stella
 De' mortai, dei Dei vita e diletto;
 Tu fai l'acr seren; tu queti il mare;
 Tu dai frutti al terren; tu lieti o gai
 Fai le fiere e gli augei; che dal tuo raggio
 Tutto quel, ch' é fra noi, radoppia il parto.
 Al tuo santo apparir la nebbia e'l vento
 Parton veloci, etc,

Lib. I. v. 268. sq.

weiter, der eine Sammlung von Witterungsregeln enthält. Diese durchaus unpoetische Anordnung hätte noch immer durch Digressionen und Episoden ein wenig versteckt werden können; aber auch darauf mochte sich Alamanni nicht einlassen, vielleicht oder wahrscheinlich mit Fleiß nicht, weil er prosaische Einspreiung der Composition mit poetischer verwechselte. Bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder ist es ein langes Lehrgedicht — denn einige Bücher haben über, und einige nahe an tausend Verse — für Jeden, der etwas mehr verlangt, ermüdend. Unpatriotisch ist es auch; nicht weil es dem König Franz von Frankreich zugeeignet ist und dessen Lob, zuweilen auch in etwas steifen Phrasen^{e)}, verkündigt; auch nicht, weil es zunächst die französische Landwirtschaft zum Gesichtspunkte hat; sondern weil es ausdrücklich die Italiener auffordert, ihr schöneres Vaterland zu verlassen und sich in Frankreich anzubauen^{f)}. Stellt man es neben Rucellai's Gedicht von den Bienen, so übertrifft es dieses an Correctheit der Manier, besonders in der Vermeidung des falschen

e) 3. B.

Il glorioso Re Francesco, *eletto*
Per far ricco fra noi d'onor il mondo.

f) Fuggasi lunge omei del seggio antico

L'italico vilan; trapasse l'Alpi;

Truove il Gallico sen; sicuro posi

Sotto l'ali, Signor, del vostro impero.

E se qui non avrà, come ebbe altrove,

Così tepido il sol, sì chiaro il cielo;

Se non vedrà qui verdi colli Toschi

Ove ha il nido più bel Palla e Pomona etc.

Dann werden die Vorzüge Frankreichs gepriesen. Die ganze Stelle steht in artigem Contrast mit Virgils patriotischem Lobe Italiens, wovon sie eine Nachahmung ist.

Werke fast ganz vergebens um ^{d)}). Virgil's *Georgica* erscheinen in ihren vier Büchern, prosaisch beurtheilt, freilich nur als vier Fragmente. Aber eben dadurch bewies Virgil sein richtiges Gefühl für das Wesen der didaktischen Poesie, daß er nichts weniger als seinen Gegenstand theoretisch zu erschöpfen gesonnen war. Nicht in der Oekonomie systematisch zu unterrichten, sondern die poetischen Seiten der Landwirtschaft in vier großen Gemälden darzustellen und dadurch als Dichter und Lehrer das Interesse seiner Nation für diese Gegenstände zu beleben, das war der Plan seines Lehrgedichts. Alamanni, der wohl fühlte, daß er Virgil's Manier nicht verbessern konnte, wollte sein Muster in der Composition unglücklicherweise durch Ordnung und Vollständigkeit übertreffen. Er geht die sämtlichen Geschäfte des Landmanns chronologisch nach den Jahreszeiten durch. Dieß gab vier Bücher. Nun blieb noch der Gartenbau übrig, dessen Theorie sich mit der Beschreibung der übrigen Theile der Landwirtschaft nicht wohl verweben ließ. Ein fünftes Buch, dessen Thema der Gartenbau ist, folgt also als ein erster Anhang; und an diesen ersten Anhang schließt sich in einem sechsten Buche noch ein

zwei

d) Die wenigen dieser schöneren Stellen sind überdieß nur Nachahmungen der Alten, z. B. folgende Apostrophe an die Venus, nach einer bekannten Stelle beim Lukrez:

Alma Ciprigna Dea, lucente stella
 De' mortai, dei Dei vita e diletto;
 Tu fai l'acr seren; tu queti il mare;
 Tu dai frutti al terren; tu lieti o gai
 Fai le fiere e gli augai; cho dal tuo raggio
 Tutto quel, ch' é fra noi, radoppia il parto.
 Al tuo santo apparir la nebbia e'l vento
 Parton veloci, etc,

Lib. I. v. 268. sq.

weiter, der eine Sammlung von Witterungsregeln enthält. Diese durchaus unpoetische Anordnung hätte noch immer durch Digressionen und Episoden ein wenig versteckt werden können; aber auch darauf mochte sich Alamanni nicht einlassen, vielleicht oder wahrheinlich mit Fleiß nicht, weil er prosaische Einscit der Composition mit poetischer verwechselte. Bei aller Eleganz der Sprache und der Bilder ist in langes Lehrgedicht — denn einige Bücher haben über, und einige nahe an tausend Verse — für Jeseu, der etwas mehr verlangt, ermüdend. Unpassend ist es auch; nicht weil es dem König Franzon Frankreich zugeeignet ist und dessen Lob, zumweilen auch in etwas steifen Phrasen^{e)}, verkündigt; auch nicht, weil es zunächst die französische Landwirtschaft zum Gesichtspunkte hat; sondern weil es ausdrücklich die Italiener auffordert, ihr schöneres Vaterland zu verlassen und sich in Frankreich anzusiedeln^{f)}. Stellt man es neben Rucellai's Gedicht von den Bienen, so übertrifft es dieses an Correctheit der Manier, besonders in der Vermeidung des falschen

e) 3. B.

Il glorioso Re Francesco, *eletto*
Per far ricco fra noi d'onor il mondo.

f) Fuggasi lunge omei del seggio antico

L'Italico vilan; trapasse l'Alpi;
Truove il Gallico sen; sicuro posi
Sotto l'ali, Signor, del vostro impero.
E se qui non avrà, come ebbe altrove,
Così tepido il sol, sì chiaro il cielo;
Se non vedrà qui verdi colli Toschi

Ove ha il nido più bel Palla e Pomona etc.

Dann werden die Vorzüge Frankreichs gepriesen. Die ganze Stelle steht in artigem Contrast mit Virgils patriotischem Lobe Italiens, wovon sie eine Nachahmung ist.

schen Pathos und in der Einheit des Tons; aber Ruscellai's Werk hat doch bei allen seinen Fehlern und seiner Beschränktheit mehr Charakter und Leben.

Eben so viel Geschmack in der Behandlung der Sprache und des Versbaues, und noch mehr Geduld, aber auch noch mehr Gleichgültigkeit gegen den Geist der wahren Poesie, bewies Alamanni durch seine beiden Epöen, wenn man anders die versificirten Erzählungen Giron der Edle (Girone il Cortese) und die Avarchide (l'Avarchide) so nennen will, weil jede nicht weniger als vier und zwanzig Bücher in eleganten Stanzas begreift. Der Giron ist nichts weiter als eine metrische Uebersetzung eines französischen Ritterromans (Giron le Courtois), der damals in Frankreich häufig gelesen und vorzüglich von dem Könige Franz geschätzt wurde ^{g)}. Auf besonderes Verlangen dieses Königs übernahm Alamanni das mühsame Geschäft, den französischen Roman in italienische Stanzas zu übertragen und ihn bei der Gelegenheit von den romanesthen Auswüchsen zu reinigen, mit denen ein gebildeter Geschmack sich nicht vertragen konnte. Die Erfindung und Anordnung ließ er fast ganz unverändert. Sie zu beurtheilen, ist also hier nicht der Ort. Die Darstellung ist leicht und gefällig, aber monoton und ohne alle Originalität.

g) Die neueste Ausgabe dieses Giron scheint die zu Bergamo, 1757, in zwei Bändchen gedruckte zu seyn. Die Zueignung an den König Heinrich II. von Frankreich — denn der König Franz erlebte die Vollendung des Werks nicht — enthält einen Bericht von den Rittern der Tafelrunde, aus dem man sieht, wie wenig damals noch Rittermährchen von historischer Wahrheit geschieden waren.

e^h). Doch hat diese Arbeit Alamanni's in ihrer Art noch mehr poetisches Verdienst als die *Uvarchide*, die nichts anders ist als eine der wunderlichsten Bearbeitungen der *Ilias*, die je einem Dichter in den Sinn kommen konnteⁱ). Statt die *Ilias* zu übersetzen, hielt Alamanni, um ihre Schönheiten in's große Publicum zu bringen, für rathsam, sie in ein Littergedicht zu verwandeln. Dazu fand er nichts Besseres nöthig, als, die epische Handlung, ganz so, wie sie zur Homerischen Dichtung gehört, aus der römischen Ebene nach Frankreich in die Gegend von Bourges zu verlegen, das ehemals *Uvarcum* genannt haben soll. Nach diesem unbedeutenden *Uvarcum* nannte er seine modernisirte *Ilias* *Uvarchide*. In der *Uvarchide* treten nun, verkleidet wie auf einer

ner

h) Die erste Stanze ist eine Nachahmung des unächten Anfangs der *Aeneis*. Alamanni fühlte die Unschicklichkeit des *Ille ego qui quondam* etc. nicht, das in der Folge noch manche philologische Disputation veranlaßte. Als Virgilianer nach seinem Sinne fing er seine Quasi-Epopöe an:

Jo che giovin cantai d'ardenti amor
I dubbiosi piacer, le certe pene,
Poi destai per le selve fra i pastori
Zampogna inculte e semplicitte avene;
Indi l'arte e l'oprar ai buon cultori
Mostrai ch'al campo e a greggi si conviene;
Or di miei giorni alle stagion mature
Narrerò di Giron l'alte avventure.

i) Die kleine Handausgabe, Bergamo, 1761, in zwei Bänden, ist das Seitenstück zu der vorhin angeführten Ausgabe des Giron. Der Herausgeber sagt als Kritiker in der Vorrede: *Questo poema è stato fatto a imitazione dell'Iliade d'Omero, e tanto la rassomiglia, che l'Italia può a ragione gloriarsi, d'aver in quello il suo Omero.* So genüßsam ist die Kritik der meisten italienischen Litteratoren.

ner Maske, die homerischen Helden unter andern Namen im Rittercostum auf. Achill heißt Lancelot. Aus seiner Anhänglichkeit an die schöne Slavyn Brisfeis wird eine regelmäßige Liebschaft mit einer Prinzessin Claudiane gemacht. Der König Artus ist Agamemnon. So hat fast jede Person der Ilias in der Avarchide ihre Rittermaske; und so weit es nur irgend die neue Decoration erlaubte, folgt die epische Erzählung in vier und zwanzig Büchern Schritt vor Schritt den vier und zwanzig Büchern der Ilias. Sogar der sogenannte Schiffs-Catalog oder das Verzeichniß der Heersführer und ihrer Mannschaft im zweiten Buche der Ilias ist nach gehöriger Veränderung des Zufälligen im zweiten Buche der Avarchide ziemlich wiederholt. Hätte Alamanni das Wesen der homerischen Manier verstanden, würde er ohne Zweifel auch diese nachgeahmt haben. Aber er begnügte sich mit einer charakterlosen Eleganz. Nur wo er etwas Auffallendes in Gedanken und Wendungen bey seinem Homer fand, glaubte er sich so nahe als möglich an das Original schliessen und deswegen die homerischen Stellen nur übersetzen zu müssen^k).

Unter

k), Z. B. im zweiten Buche bei der Ankündigung des Verzeichnisses der Heersführer und ihres Gefolges:

Or voi, figlie chiarissime di Giove,
 Sacrate Muse, cui niente è scuro,
 Contate a me, perch'io gli canti attrove,
 I duci e i Re, che seguitaro Arturo;
 Ch'a narrar l'altro stuol, che seco muove,
 Voce aver converria di ferro duro,
 Con mille lingue e mille bocche poi;
 Ond'io dirò quei soli, e gli altri voi.

Nur die letzte Zeile ist ein schlechtes Compliment für die Misen. Homer weiß nichts von einem ähnlichen Gedanken.

Unter den übrigen poetischen Arbeiten des fleissigen Alamanni sind die bekanntesten mehrere hundert Sonette, in denen besonders Frankreich und der König Franz gepriesen wird, nebst Canzonen ähnlicher Art, auch einige Nachahmungen der Pindarischen Oden, Nachahmungen der Idyllen Theokrits, Elegien, Satyren, Stenzen, Kirchpsalme u. s. w. ¹⁾. Dazu kommt noch das Lustspiel *Flora*, das nie Beifall finden wollte, und ein Trauerspiel *Antigone*, das aber nur eine metrische Uebersetzung der *Antigone* des Sophokles ist ^{m)}. Auch ernsthafte Epigramme und versificirte Aposrophe in der Manier des Anstons, findet man unter Alamanni's Schriften ⁿ⁾.

Canz.

1) Die meisten dieser Gedichte kamen noch bei Alamanni's Leben in einer Sammlung heraus unter dem Titel: *Opere toscane di Luigi Alamanni*, Lion, 1532 und 1552, in zwei Bänden. — Die Stenzen findet man auch in der Sammlung des Dolce (Venez. 1549. sq), und die Satyren, die, wie die übrigen der angezeigten Werke Alamanni's, außer der Correctheit der Diction wenig besonderes haben, stehen in Sonso's *Libri cinque di Satire*. Venez. 1573.

m) Beide Dramen stehen im zweiten Bande der *Opere toscane*. Besonders gedruckt ist die *Antigone* zu Florenz 1756, aber auf dem Titel kein Wort davon gesagt, daß dieses Trauerspiel Alamanni's im Grunde nur eine Uebersetzung aus dem Griechischen ist.

n) Als ein Anhang stehen sie in der bekannten Ausgabe der beiden Lehrgedichte Mucellai's und Alamanni's (Padova, 1718.).

S a n a z z a r.

Durch das Verdienst, eine neuere Dichtungsart veredelt zu haben, hat sich vor vielen italienischen Dichtern und Versificatoren aus dem Zeitalter Ariosts auch Sanazzar einen Rang erworben, den die Nachwelt anerkennt^{o)}.

Jacopo Sanazzaro oder Sannazaro, wurde geboren zu Neapel im J. 1458. Er war also schon ein Mann von gesezten Jahren, als Ariost berühmt zu werden anfangt. Als Jüngling von angesehener Familie hatte er eine liberale Erziehung erhalten; aber Vermögen hatte auch ihm sein Vater nicht hinterlassen können; und nur der Gunst der Fürsten, denen ihn seine Talente empfahlen, verdankte er seit seinem männlichen Alter ein anständiges Auskommen. Das Studium der alten Litteratur hatte ihn von seiner Jugend an vorzüglich beschäftigt; und eben so früh hatte sich in seiner stillen Seele die Neigung zur romantischen Schäferpoesie entwickelt. An seinem Ars Ladien, dem Gedichte, durch das er seinen Namen in der italienischen Litteratur vorzüglich verewigt hat, arbeitete er schon auf dem Lande, wohin sich seine Mutter wegen ihrer beschränkten Glücksumstände zurückgezogen hatte, ehe sie, um die Erziehung ihres Sohnes zu vollenden, wieder nach Neapel zog. Zu der Denkart des jungen Sanazzar gehörte beinahe nothwendig eine petrarchische Liebe. Er war auch kaum mit seiner Mutter wieder in der Hauptstadt angekommen, als

o) Sanazzar's Leben, recht gut erzählt von seinem Zeitgenossen Crispo da Gallipoli, findet man auch in der Ausgabe seiner italienschen Schriften, Venezia, 1741., im zweiten Theile.

2. Vom Ende d. fünfz. u. sechz. Jahrhunderts. III

als er die Laura, die sein Herz suchte, in einer gewissen Carmosira Bonifacia fand. Genauere Nachrichten von der Geschichte dieser Liebe haben Sanazzars Biographen nicht aufgezeichnet. Sie hatte aber einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung seines Dichtertalents. Seine Carmosina begeisterte ihn zu den schönsten Stellen sowohl in seinem Arkadien als in seinen übrigen italienischen und lateinischen Gedichten. Nach ihrem Tode gab er die Poesie in seiner Muttersprache bald ganz auf. Seine lateinischen Gedichte, die an Natur und Eleganz zu den schönsten Nachahmungen der Antike gehören, machten ihn desto berühmter. Was er sonst noch für ihn selbst Merkwürdiges erlebte, steht in keiner Verbindung mit der Geschichte der italienischen Poesie. Die Könige Ferdinand I., Alfons II. und Friedrich von Neapel ehrten und belohnten ihn, wenn gleich nicht mit der Auszeichnung und Mith in dem Maße, wie seine Freunde es wünschten. Auch in das Unglück, das bei den damaligen Verwirrungen Italiens einige Zeit dieses fürstliche Haus traf, wurde Sanazzar verwickelt. Seine reizende Villa Mergogliano, die ihm König Friedrich geschenkt hatte und die er als sein wirkliches Arkadien liebte, wurde von den kaiserlichen Truppen unter dem Prinzen von Oranien verwüstet. So tief ihn dies schmerzte, änderte es doch, so wenig als irgend ein anderer Unfall, seine treue Anhänglichkeit an das Haus seiner Gönner. Unter poetischen und litterarischen Beschäftigungen, zu denen zuletzt noch häufige Andachtsübungen hinzukamen, erreichte er ein Alter von vier und siebenzig Jahren. Er starb zu Neapel im J. 1533, also in demselben Jahre mit Ariost.

Sanaz:

S a n a z z a r.

Durch das Verdienst, eine neuere Dichtungsart veredelt zu haben, hat sich vor vielen italienischen Dichtern und Versificatoren aus dem Zeitalter Ariosts auch Sanazzar einen Rang erworben, den die Nachwelt anerkennt^{o)}.

Jacopo Sanazzaro oder Sannazaro, wurde geboren zu Neapel im J. 1458. Er war also schon ein Mann von gesezten Jahren, als Ariost be-
 rühmt zu werden anfang. Als Jüngling von ange-
 sehener Familie hatte er eine liberale Erziehung erhal-
 ten; aber Vermögen hatte auch ihm sein Vater nicht
 hinterlassen können; und nur der Gunst der Fürsten,
 denen ihn seine Talente empfahlen, verdankte er seit
 seinem männlichen Alter ein anständiges Auskommen.
 Das Studium der alten Litteratur hatte ihn von sei-
 ner Jugend an vorzüglich beschäftigt; und eben so
 früh hatte sich in seiner stillen Seele die Neigung zur
 romanischen Schäferpoesie entwickelt. An seinem Ar-
 fadien, dem Gedichte, durch das er seinen Namen
 in der italienischen Litteratur vorzüglich verewigt hat,
 arbeitete er schon auf dem Lande, wohin sich seine Mut-
 ter wegen ihrer beschränkten Glücksumstände zurückge-
 zogen hatte, ehe sie, um die Erziehung ihres Sohnes
 zu vollenden, wieder nach Neapel zog. Zu der Denk-
 art des jungen Sanazzar gehörte beinahe nothwendig
 eine petrarchische Liebe. Er war auch kaum mit sei-
 ner Mutter wieder in der Hauptstadt angekommen,
 als

o) Sanazzar's Leben, recht gut erzählt von seinem Zeitge-
 nossen Crispo da Gallipoli, findet man auch in
 der Ausgabe seiner italienischen Schriften, Venezia,
 1741., im zweiten Theile.

2. Vom Ende d. fünfz. u. sechz. Jahrhunderts. 111

als er die Laura, die sein Herz suchte, in einer gewissen Carmosina Bonifacia fand. Genauere Nachrichten von der Geschichte dieser Liebe haben Sanazzars Biographen nicht ausgezeichnet. Sie hatte aber einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung seines Dichtertalents. Seine Carmosina begeisterte ihn zu den schönsten Stellen sowohl in seinem Arkadien als in seinen übrigen italienischen und lateinischen Gedichten. Nach ihrem Tode gab er die Poesie in seiner Muttersprache bald ganz auf. Seine lateinischen Gedichte, die an Natur und Eleganz zu den schönsten Nachahmungen der Antike gehören, machten ihn desto berühmter. Was er sonst noch für ihn selbst Merkwürdiges erlebte, steht in keiner Verbindung mit der Geschichte der italienischen Poesie. Die Könige Ferdinand I., Alfons II. und Friedrich von Neapel ehrten und belohnten ihn, wenn gleich nicht mit der Auszeichnung und nicht in dem Maße, wie seine Freunde es wünschten. Auch in das Unglück, das bei den damaligen Verwirrungen Italiens einige Zeit dieses fürstliche Haus traf, wurde Sanazzar verwickelt. Seine reizende Villa Vergoglio, die ihm König Friedrich geschenkt hatte und die er als sein wirkliches Arkadien liebte, wurde von den kaiserlichen Truppen unter dem Prinzen von Oranien verwüstet. So tief ihn dies schmerzte, änderte es doch, so wenig als irgend ein anderer Unfall, seine treue Anhänglichkeit an das Haus seiner Gönner. Unter poetischen und litterarischen Beschäftigungen, zu denen zuletzt noch häufige Andachtsübungen hinzukamen, erreichte er ein Alter von vier und siebenzig Jahren. Er starb zu Neapel im J. 1533, also in demselben Jahre mit Ariost.

Sanaz:

Sanazzars *Arkadien* ^{p)} ist eine jugendlich liebliche Dichtung, theils versificirt, theils in roman- tischer Prose. Dieser Form nach wäre es also eine Nachahmung von Boccac'ens *Admet* ^{q)}. Auch die Art der Composition ist ungefähr dieselbe in beiden Ge- dichten; eine äußerst einfache, an sich wenig bedeu- tende Handlung, mehr bestimmt, eine Reihe roman- tisch schäferlicher Scenen und Gesänge zu verbinden, als sie episch herbeizuführen. Ohne Zweifel hat auch Sanazzar den *Admet*, der damals häufiger, als jetzt, gelesen wurde, vor Augen gehabt. Aber es wäre um so unbilliger, ihn als einen Nachahmer ab- zufertigen, da durch ihn diese Art von Schäfergedich- ten erst wurde, was sie ihrer Natur nach ungefähr werden kann. Boccac'ens Geschmack war, als er seinen *Admet* schrieb, mit aller seiner philologischen Gelehrsamkeit noch ziemlich roh. Squazzar hatte sehr früh gerade so viel von der Weise des classischen Alterthums angenommen, daß er die Poesie in seiner Muttersprache nach antiken Mustern veredeln konnte, ohne sie gewalthätig umzuformen und dadurch zu ent- nerven. Mit seiner zärteren Sinnesart empfand er auch das Wesen der schäferlichen Schwärmerei reiner, als Boccac, der, wo er lebhaftes Gefühl mahlen wollte, sogleich leidenschaftlich zu phantasiren anfing. Ueberdem wollte er in seinem Schäfergedichte sein Herz niederlegen. Unter den Hirtinnen seines *Arkadien* sah er in Gedanken seine *Carmosina*. Daher zeichnet sich seine Schäferpoesie auch durch Wahrheit und Wärme beson-

p) Es hat keinen andern Titel als diesen: *Arcadia*, poe-
ma di Jacopo Sanazzaro.

q) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Beredsf.
I Band, S. 191.

esonders vor den gemeinen Eklogen aus, deren damals in Italien fast Jeder einige mitmachte, wer, so gut er konnte, Sonette und Canzonen verfaßte. Sanazzar's *Arkadien* hat zwölf Abtheilungen. Jede ist eine kleine Erzählung in romantischer Prose, die mit einem Idyll in Versen schließt ¹⁾. Ein Hirt findet einen andern in Nachdenken versunken. Dieß veranlaßt einen Wechselgesang zwischen beiden. Mehrere Hirten kommen unter Umständen, die ein Fest veranlassen, dazu. Das Fest wird gefeiert. Ländliche Unterhaltungen und Spiele folgen darauf. Hier nimmt die Composition eine kühne Wendung, die reilich die Täuschung stört, aber, nach dem Sinne des Dichters selbst, wesentlich zum Ganzen gehört. Sanazzar mischt sich selbst als Hirt unter diese Hirten und erzählt ihnen auf ihre Frage: wie er nach *Arkadien* komme? die Geschichte seines Herzens, ohne weder seinen wahren Namen *Sanazzar*, noch seine Vaterstadt *Neapel* zu verleugnen, und überhaupt, ohne die Geschichte in ein andres Zeitalter zu versetzen. Indessen läßt er sich doch von den Hirten lieber *Sincerus* nennen, wie er in einer Akademie hieß, dessen Mitglied er war ²⁾. Ein anderer Hirt erwiedert

daß

r) Im Italienischen sind diese Abtheilungen überschrieben: *Prosa prima; egloga prima; prosa seconda; egloga seconda* etc.; also ungefähr so wie in einigen alten *Fabliaux*, in denen Vers und Prose wechseln, bei jedem Wechsel angemerkt ist: *Ici on parle*, oder *Ici on chante*.

s) Io non mi sento giammai da alcun di voi nominare *Sanazzaro*, quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia, che ricordandomi da *Lei* essere stato per addietro chiamato *Sincero*, non mi sia cagione di sospirare.

Prosa VII.

das Vertrauen des Sincerus mit einer ähnlichen Geschichte. Dann werden ländliche Wettkämpfe veranstaltet. Beim Einbruche der Nacht versinkt Sanazzar der Hirt in Arkadien in einen süßen Schlummer, sieht wunderbare Dinge im Traume, und findet sich beim Erwachen in Neapel wieder als Sanazzar der Dichter. So entwickelt sich diese arkadische Dichtung als eine Vision, ungefähr wie Dante's göttliche Comödie; und nicht leicht möchte wohl eine solche Composition noch Vertheidiger finden. Aber die Ausführung ist ganz der Idee der romantischen Scherpoesie gemäß. Gedanken, Bilder und Sprache sind natürlich, einfach, gefällig, und rein von gothischem Prunk. Die Sprache ist für das Gefühl der Italiener nur deswegen ein wenig zu gelehrt, weil Sanazzar mehrere Wörter, die aus dem lateinischen nicht in das Toscanisch-Italienische übergegangen waren, eigenmächtig toscanisirte^{c)}. Besonders tragen Sanazzar's Beschreibungen auch in kleinen Zügen das Gepräge der eignen Anschauung^{d)}. Der Ausdruck

des

c) Man hat deswegen auch seinen Gedichten ein kleines Idiotikon beigelegt, in dem diese neuen Wörter erklärt werden.

d) Z. B. schon im Anfange des Gedichts die Beschreibung der arkadischen Landschaft: *Giace nella sommità di Partenio, non umile monte della pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso; perchè il sito del luogo nol consente; ma di minuta e verdissima erbeta si ripiene, che, se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero, vi si potrebbe d'ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non m'inganno, con forse duodeci o quindici alberi di tanta strana ed eccessiva bellezza, che chiunque li vedesse, giudicherebbe, che la maestra Natura vi si fosse con sommo studio studiata in formargli; etc.*

des lebhafteren Gefühls ist bei ihm innig und fällt nie in's Uebertriebene *). Unter den versificirten Stellen haben einige dadurch verloren, daß Sanazzar sie durch die daktylischen Reime beleben wollte, die im Traskenischen immer einen römischen Nachklang haben *). Mehrere der Gesänge, die die Hirten in diesem Arlasdien singen, gehören zu den schönsten italienischen Canzonen *).

San

x) 3. B. wo er von seiner Liebe den Hirten erzählt: Non odo mai suono di sampagna alcuna, nè voce di qualunque pastore, che gli occhi miei non versino amare lacrime; tornandomi alla memoria i lieti tempi, nei quali io, le mie rime e i versi allora fatti cantando, mi udia da Lei sommanente commendare; e per non andare ogni mia pena puntualmente raccontando, niuna cosa m'aggrada; nulla festa, ni giuoco mi può, non dico adempire di letizia, ma scemare delle miserie, etc. *Prosa settima.*

y) 3. B. in der ersten Ekloge:

Ergasto mio, perché solingo e tacito
Pensar ti veggio? Oime! Che mal si lasciano
Le pecorelle andar al lor ben placito, etc.

Einige italienische Litteratoren merken als etwas Besonderes an, daß Sanazzar der erste gewesen sei, der sich solcher versi sdrucchioli zu Eklogen bedient habe. Die Notiz ist falsch. Schon Luca Pulci wandte diese Versart, und zwar schicklicher, zu einer römischen Ekloge an. S. diese Geschichte Band I. S. 295. und 296.

z) 3. B. die elegische Canzone am Grabe eines jungen Schäfers, oder die fünfte Ekloge, besonders die beiden ersten Strophen:

Alma beata e bella,
Che da legami sciolta
Nuda salisti ne' superni chiostri,
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta,

Sanazzar's Sonette und Canzonen unterscheiden sich im Grunde nur dem Namen nach von den sogenannten Eklogen oder versificirten Stellen seines Arkadien. Es ist dieselbe Poesie der romantischen Liebe. Die Sonette besonders nähern sich durch Innigkeit, Anmuth und Simplicität den petrarchischen, wenn gleich auch in ihnen die Geliebte des Dichters, nach damaliger Dichtersitte, zur Abwechslung ohne Bedenken ein Basilisk genannt wird *).

Noch

E lieta ivi, schernendo in pensier nostri,
 Quasi un bel Sol ti mostri
 Fra i piú chiari spirti,
 E co' i vestigi santi
 Calchi le stelle erranti,
 E tra pure fontane e sacri mirti
 Pasci celesti greggi,
 E i tuoi cari pastori indi coreggi. a
 Altri monti, albri piani,
 Altri boschetti e rivi
 Vedi nel cielo, e piú novelli fiori;
 Altri Fauni e Silvani
 Per luoghi dolci estivi
 Seguir le Niofe in piú felici allori.
 Tal fra soavi odori,
 Dolce contando all' ombra,
 Tra Dafni e Milibeo
 Siede il nostro Androgeo,
 E di rare dolcezze i cieli ingombra,
 Temprando gli elementi
 Col suon di nuovi inusitati accenti.

a) Zur Probe mag das folgende Sonett dienen:

Cara, fida, amorosa, alma quiete,
 Onde i miei duri affanni aspettan pace,
 E questo mio sperar dubbio, fallace,
 Racquista voglie desiose e liete;
 Per te, ben sai, che a questa chiusa rete
 Tanto 'l languir e' l sospirar mi piace,

Ch'

Noch manche poetische Kleinigkeit von Sanaz-
ar findet man in den Sammlungen seiner italienis-
chen Gedichte.

B e r n i.

Eine andre Gattung der italienischen National-
diese erhielt in den ersten Decennien des sechzehnten
Jahrhunderts ihre Ausbildung, ganz im Sinne der
Nation, durch den von einer Partei fast vergötterten
und von einer andern unbillig verkleinerten Berni.
Was man auch gegen den zügellosen Muthwillen dies-
es wißigen und wißelnden Sonderlings mit Recht
einrufern mag; ein Talent, wie das seinige, ist zu sel-
ten, und das Verdienst, das er sich um die burleske
Doesie, wenn es einmal an einer solchen nicht fehlen
kann, erworben hat, ist zu groß, als daß nicht auch
er unter den Dichtern seiner Zeit namentlich hervors-
gehoben zu werden verdiene.

Frani

Ch' ognor divento del mio mal più audace,
E più d'oblio mi colmo in mezzo Lete.
Lasso, fia mai, che dopo tanti pene
L'anima stanca riposar si possa
In te, dove a tutt' ore a pianger viene?
O, se pur la mia vita in tutto e scossa
Della speranza di cotanto bene,
Ch'un freddo merno almen chinda quest' ossa?

Wenn das Optel, das hier die Phantasie mit allgemei-
nen Begriffen treibt, vor einer strengen Kritik nicht be-
stehen kann, so ist doch ein solcher poetischer Mystici-
mus mit romantischen Schwärmereien noch am ersten
verträglich.

Francesco Berni, oder Bernia, oder Berna, — die erste dieser drei Endigungen seines Namens ist die gewöhnliche — wurde gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts im Castell Lamporecchio, im heutigen Toscana, geboren. Das Jahr seiner Geburt ist unbekannt. Seine Geschichte nimmt sich am besten so aus, wie er sie in seiner Umarbeitung des verliebten Roland selbst erzählt ^{b)}. Nach dieser burlesken Autobiographie war er von adlicher, aber armer Familie ^{c)}. Als er neunzehn Jahr alt war, kam er nach Rom, voll von Hoffnung und Vertrauen zu seinem Verwandten, dem Cardinal Divizio von Bibbiena, der ihm aber "weder Böses, noch Gutes that" ^{d)}. Nach dessen Tode, als "sein Brodsack noch immer leer blieb", trat er endlich als Secretär in die Dienste eines Beisizers der Canzlei "des Statthalters Gottes" ^{e)}. Von nun an hatte er Brod; aber

b) Im siebenten Gesange des dritten Buchs. Er nennt sich da nicht mit Namen; aber niemand kann bezweifeln, daß er keinen andern, als sich selbst, meint. Seine Ritter finden ihn in dem Majadenreiche der Vergessenheit als einen "*cerco buon compagno Fiorentino.*" Man vergleiche Mazzuchelli im Artikel Berni.

c) Costui, ch'io dico, a Lamporecchio nacque,
Ch'è famoso castel, Per quel Masetto
Poi fù condotto in Fiorenza, ove giacque
Fin a diecianuove anni poveretto.
A Roma andò dipoi, come a Dio piacque,
Pien di molta speranza e di concetto
D'un certo suo parente Cardinale,
Che non gli fece mai, né ben, né male,

d) S. die vorige Anmerkung.

e) Morto lui, stette con un suo nipote,
Dal qual trattato fù, come del zio;

aber er aß es mit Verdruss und Mißmuth, weil "er seinem Herrn nie etwas recht-machen, und doch nie von ihm loskommen konnte." Je schlechter er arbeitete, desto mehr bekam er zu thun. "Immer hatte er vor sich und hinter sich, auf dem Herzen und unserm Arm, ein Bündel Briefe, und schrieb, das ihm das Hirn austräufelte" ^f). Seine Einkünfte waren gering, und wenn er sie ziehen wollte, "hielten sie entweder der Sturm, oder das Wasser, oder das Feuer, oder der Teufel zurück" ^g). Indessen grämte er sich nicht zu Tode ^h). Mit seinen Scherzen und Späßen und seinen "magern Gedichten", die er selbst recitirte, war er überall wohl gelitten ⁱ). Aber sein unbiegs

¹ Onde le bolge trovandosi vote,
Di mutar ribo gli venne desio;
E sendo allor le lance molto note
D'un che serviva al Vicario di Dio,
In certo ufficio, che chiaman Datario
Si pose a star con lui per Secretario.

^f) Credeval 'l pover uom di saper fare
Quello servizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non poté mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio,
Quanto peggio faceva, più avea da fare.
Aveva sempre in seno, o sotto il braccio,
Dietro e dinanzi di lettere un fastello,
E scriveva; e stillavasi il cervello.

^g) Certi beneficioli aveva loco
Nel paesel, che gli eran brighe e pene.
Or la tempesta, or l'acqua, ed or il foco,
Or il Diavol l'entrare gli ritene.

^h) Con tutto cio viveva allegramento,
Ne mai troppo pensoso o tristo stava.

ⁱ) Era assai ben voluto dalla gente.
Di quei signor di corte ognun l'amava,
Ch'era faceto, e capitoli a mente

unbiegsamer Freiheitsinn sträubte sich unaufhörlich gegen die Abhängigkeit, von der er sich doch nicht losarbeiten konnte ^{k)}). Deswegen, und weil er von "Jagden, Musik und Festen und Bällen" und dergleichen Freuden kein Freund war, und nur "schöne Pferde liebte, die er zu beschauen sich begnügte, weil er keine kaufen konnte" ^{l)}) kannte er kein süßeres Gefühl, als, "nackt, so lang er war, in einem schönen Bette zu liegen und nichts zu thun" ^{m)}). An Feinden mochte es ihm, weil sein frivoler Uebermuth keines Menschen schonte, auch wohl nicht fehlen. Was aber Einige, diesen Uebermuth abgerechnet, von seinem Charakter Nachtheiliges gesagt haben, ist nicht bewiesen. Sein Todfeind war der berühmte Peter der Aretiner, gegen den freilich auch er sich die zügellosesten Invektiven erlaubte ⁿ⁾). Eben so unverbürgt, wie

D'orinali e d'anguille recitava,
E certe altre sue magre poesie,
Ch'eran tenute strane bizzarrie.

k) Nessun di servitù giammai si dolse
Nè più me fù nemico di costui,
E pure a consumarlo il Diavol tolse;
Sempre'l tenne Fortuna in forza altrui.

l) Caccie, musiche, feste, suoni e balli,
Giuochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea; piaceangli i cavalli
Assai; na si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli.

m) Il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso; e'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starli in letto.

n) In einem Sonette redet er ihn an:
Lingua fracida, marcia, e senza sale;
Ch'al fin si troverà per un pugnale —
Il papa è papa, e tu sei un furfante,
Nudrito del pan d'altri, e del dir male,
Un piè hai nel bordello, e l'altro allo spedale.

wie andre Gerüchte, die auf seine Rechnung im Publicum umhergingen und sich unter den Litteratoren erhalten haben, ist die Geschichte seines Todes, so wie sie gewöhnlich erzählt wird. Entweder der Cardinal Hippolyt von Medici, oder Alexander von Medici, die beide Berni's Gönner waren, gegen einander aber einen tödtlichen Haß faßten, soll ihn aufgefodert haben, den andern von ihnen zu vergiften. Berni, sagt man, habe sich zu dieser Dienstleistung nicht verstehen wollen. Dafür habe einer seiner Gönner ihn selbst durch Gift aus dem Wege geräumt^{o)}. Er starb wahrscheinlich im Jahr 1536^{p)}.

Wäre Berni's komische Poesie nichts weiter, als eine Fortsetzung der burlesken Scherze und Spötereien im Styl des Burchiello^{q)}, so verdiente sie keine Auszeichnung. Aber durch die Vereinigung der Keckheit und des Uebermuths des Burchiello mit ariostischer Leichtigkeit und Anmuth gab Berni der burlesken Poesie der Italiener, die nun nach ihm die *bernesca* (*poesia Bernesca*) hieß, eine ganz neue Gestalt. Durch ihn ästhetisch, wenn gleich nicht eben moralisch, veredelt, wurde sie classisch in der italienischen Litteratur; und bis auf die neuesten Zeiten ehrt man Berni's Gedichte in ihrer Art als Muster^{r)}. Er sprudelte sie auch nicht

o) Man vergleiche *Tiraboschi Storia*, Vol. VII. part. III. p. 63. mit *Mazzuchelli* im Artikel *Berni*.

p) Nach *Mazzuchelli* l. c.

q) S. diese Gesch. der Poesie und Bereds. I. B. S. 229. f.

r) Enthusiastischer Verehrer Berni's unter seinen Zeitgenossen war besonders *Grazzini*, genannt *il Lasca*, von dessen Sammlung *bernesker Gedichte* bald weiter die

nicht so hin, wie Burchiello. Das Studium Alcen, die er auch in lateinischen Versen nicht glücklich nachahmte, hatte seinen Geschmack geld und zur Correctheit gewöhnt. Seine Handschrift, die man auf den italienischen Bibliotheken aufbewahren kann, beweisen, daß er oft ausstrich, und Gedanken Worte feilte¹⁾; aber auch nicht der kleinste Strich Feile verräth den kritischen Fleiß des Meisters in der Kunst. Selbst wo er nur witzelt, haben Späße so viel Natur und komische Wahrheit, auch die strengere Kritik den Enthusiasmus der Verehrer wenigstens entschuldigen kann. Da dieser frivole Geist mit dem Ruhme zufrieden ist, daß unter seinen Händen Alles zur Thorheit wird, da seine Satyre fast immer nur persönlich ist; da er selbst da, wo wir wenigstens eine Art von Satyre erwarten, oft mit bloßen Pöffen ergötzt; und da, wenn er nur ergötzen konnte, kein Gefühl für Anständigkeit und gute Sitte in Schranken hielt; so eine kurze Anzeige seiner poetischen Schriften genug seyn.

Berni's berühmteste Arbeit ist seine Uebersetzung des verliebten Roland des Grafen

Nede seyn wird. In der Vorrede zu dieser Sammlung ruft er aus: *Ma tu, o Berni dabbene, o Berni geniale, o Berni divino, non c'inzampogni, non c'infino non ci vendi lacciole per lanterne, ma con parole non stitiche o forestiere, ma usate e naturali, con versi non gonfiati o scuri, ma sentenziosi e chiari, rime non stracchiate e aspre, ma dolci e pure, e mostrare la perfezione etc.*

¹⁾ E. Mazzuchelli, l. c.

rdo ¹⁾). Die Italiener haben diese berneske Rolandsade unter ihre classischen Gedichte aufgenommen, während Bojardo's eignes Werk aus der neueren Literatur so gut wie verschwunden ist ²⁾). Das Glück, das Berni's Roland machte, ist ein neuer Beweis der verschiedenen Richtung, die der italienische Nationalstolz damals in der poetischen Ansicht des Ritterthums genommen hatte³⁾). Man mochte und konnte sich nicht entschliessen, romantische Abenteuer wieder von einer ganz ernsthaften Seite anzusehen; aber man verlangte doch auch das Romantisch, Komische nicht eben burschlich. Berni's Umarbeitung des beliebtesten Roland ist auch keine Travestirung dieses Gedichts. Sie ist mit allen Vossen, an denen es ihr nicht mangelt, unter den poetischen Werken Berni's das ernsthafteste, wenn gleich Composition und Manier im Ganzen auf einen komischen Eindruck hinwirken. Berni faßte die Idee der romantischen Epopöe gerade so, wie Ariost; aber was Ariost mit männlichem Verstande aus der Fülle seiner Phantasie hervorholte, suchte Berni, der als erfindender Kopf weit hinter Ariost zurückblieb, durch Witz, Muthwillen und schöne Verse vergebens zu ersetzen. Die eleganter Wichtigkeit der ariostischen Stenzen zu übertreffen, war unmöglich; und nur der feinere Witz Ariost's übersättigte nicht. Berni's Roland ist am Ende nur so weit musikalischer, als er ariostisch ist; und was ihn komischer macht,

1) Sie wurde zum ersten Male gedruckt zu Venedig, im J. 1541. — Eine ganz artige Handausgabe ist die neuere, Venez. 1760. 2 Voll. in klein Octav.

2) Vergl. diese Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Erster Band. S. 313. und die Vorrede.

3) Vergl. ebendasselbst S. 291.

macht, wird durch unaufhörliche Witzerei ermüdend. Die Freiheiten, die sich Berni mit der Umbildung der Erfindung Bojardo's nahm, ausführlich zu analysiren, ist hier nicht der Ort. Er brachte überdies auch kein Ganzes zu Stande; denn seine Umarbeitung schließt mit dem neunten Gesange des dritten Buchs. Schon in der ersten Stanze, mit der Berni's Rolandiade anfängt, vermißt man, bei aller jovialischen Leichtigkeit, den genialischen Schwung der Phantasie Ariost's ¹⁾. Seinen Beschreibungen fehlt es fast nie an komisch-poetischer Wahrheit; aber sie verrathen zu deutlich die Bemühung, mit jedem Gegenstande zu spielen ²⁾. Auch in den didaktischen Ein-

leb

y) Berni's Rolandiade fängt an:

Leggiadri amanti e donne inamorate,
Vaghe d'udir piacevol cose e nuove,
Benignamente, vi prego, ascoltate
La bella istoria, che 'l mio canto muove;
E udirete l'opre alte e lodate,
Le gloriose, egregie. inclite pruove,
Che fece il Conte Orlando per amore,
Regnando in Francia Carlo Imperadore.

z) Z. B. die Beschreibung eines Gefechts, wo Rodomont und Marsise die Hauptpersonen sind:

L'esercito di Namo era calato,
Com io vi dissi, giù dal monte al basso;
Dall' altra parte Rodomonte armato
Va contra lor sollecitando 'l passo:
E come mieteria l'erba d'un prato
Un gagliardo villan per pregio, o spasso,
Tal de' nostri faceva quel maladetto,
Tutti in fuga gli mette, ed è soletto.
Mena, ferisce, e grida l'arrogante,
La gente con la voce sola ammazza,
Hanne infinita di dietro, e d'avante,
Ma larga si fa ben tosto la piazza:
Ecco giunta alla zuffa Bradamante

Quel-

Einleitungsstanzen beim Anfange der Gesänge ist bald der Ernst zu trocken, bald der komische Anstrich zu zrell ^{a)}).

Noch

Quella donzella. ch'è di buona razza,
 Par che venga dal cielo una saetta,
 Con tant' impeto muove, a con tal fretta.
 A traverso i colpi dal lato manco,
 Dallo scudo passò di là sei dita,
 E mandollo flossopra, o poco manco,
 Ma però non gli fece altra ferita;
 Che troppo era quel Diavol destro, e franco,
 Ed una forza avea troppo infinita,
 In battaglia portava sempre addosso
 Di serpe un cuojo, un mezzo palmo grosso.
 E fù con tutto questo per cadere,
 Ch'era anche quella Donna indiavolata,
 E solea de' par suoi porre a giacere,
 Sì che di lui s'è or maravigliata:
 La gente, che d'intorno era a vedere.
 Una gran voce a quel colpo ha levata,
 Nè già per questo si vuole accostare,
 Ma sol la donna ajuta col gridare.

Libr. II. Canto VII.

a) Z. B. der Anfang des achtzehnten Gesanges des ersten Buchs:

Qui farebbe Aristotile un problema,
 Che vuol dir, che le donne, che son state
 Famose al mondo, e s'han proposto il tema,
 D'essere o virtuose, o scellerate,
 Tutte son state d'eccellenza estrema
 In quelle cose, alle qual si son date etc.

So geht es ziemlich trocken noch zwei Stanzas fort, bis in der vierten die Manier des Aristoteles parodirt wird, um die Natur des weiblichen Charakters zu erläutern:

E la Donna animal da se imperfetto,
 E d'imperfezione è l'istromento,
 O, per dir meglio, è materia e subietto
 Dell'abondanzia, ovver del mancamento, etc.

sein heller Blick dem Menschenbeobachter wie dem Kunstrichter gefallen. An niedrigen, ekelhaften, und frostigen Späßen ist indessen in diesen Sonetten auch kein Mangel; aber auch nicht an drolligten Einfällen^{ee}). Die Capitel (capitoli in terza rima) haben ganz denselben Ton. Die meisten sind komische Lobreden z. B. auf die Pest, auf die Disteln, auf den Aristoteles u. d. gl. Auch einige unsaubere Stangen von Berni hat man aufbewahrt.

Fortsetzung der Geschichte der italienischen Poesie vom Zeitalter Ariost's bis auf Torquato Tasso.

Unter den übrigen italienischen Dichtern aus dem Zeitalter Ariosts und von da bis auf Torquato Tasso war

Che se muor per disgratia della Corte,
E' rovinato ser Cecco, e la Corte.

Ma dappoi la sua morte,
Havrassi almen questa consolazione,
Che nel suo luogo rimarrà Trifone.

ee) Z. B. in der Beschreibung der Schönheit seiner Geliebten:

Chiome d'argento fine, irte, e attorte
Senz' arte, intorno a un bel viso d'oro:
Fronte crespa, che mirando io mi scoloro,
Dove spunta i suoi strali amore, e morte;
Occhi di perle vaghi, luci torte,
Da ogni obietto disuguale a loro:
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita, e man, dolcemente grosse, e corte.
Labbra di latte, bocca ampia celeste,
Denti d'ebano, rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia;
Costumi alteri, e gravi, a voi, divini
Servi d'amor, palese fo, che queste.
Son le bellezze della Donna mia.

war keiner, der in irgend einer Hinsicht in der Geschichte der Poesie Epoche machte. Mehrere von ihnen erhoben sich aber durch Geist und Correctheit noch hoch über den Schwarm von Versificatoren, von denen damals ganz Italien voll war. Andere, die nicht viel mehr als Versificatoren waren, zeichneten sich wenigstens durch die rhythmische Eleganz ihrer Verse aus. Ihre lange Reihe bequemer zu übersehen, kann man sie süglich nach den Dichtungsarten zusammenstellen, die dem einen und dem andern von ihnen in meisten gelungen sind.

*

*

*

Die beliebteste Poesie in Italien war und blieb die lyrische Sonetten- und Canzonen Poesie. Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts fängt die unübersehbare Menge der Petrarchisten, die unter dem Spottnamen der Cinquecentisten bekannt sind, eigentlich erst an. Die Sonetten- und Canzonensänger des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf Lorenz von Medici heißen uneigentlich Petrarchisten; denn sie wollten mehr seyn, als Petrarch, und sanken in die excentrische Rohheit des Mittelalters zurück. Aber nachdem Lorenz von Medici den petrarchischen Styl erneuert hatte, und Männer von litterarischer Bildung seinem Beispiele folgten, kam das phantastische Pathos der Serausine und Tebaldeo's wieder aus der Mode. Von romanesken Uebertreibungen konnte und wollte man sich nicht ganz lossagen; denn die

*) Vergl. diese Gesch. der Poesie und Bereds. I. Band, S. 317. ff.

die schienen die Seele der Poesie der Liebe zu seyn; aber man verächtete immer mehr den abgeschmackten Prunk pedantisch schwülstiger und fast sinnloser Phrasen. Petrarch war das Muster, dem man nur gleichen wollte. Nach ihm bildete man sich denn auch eine so reine und natürliche Sprache, daß viele Sonette und Canzonen dieses Zeitalters, die sonst längst vergessen seyn würden, wegen ihres philologischen Werths sich noch immer in Ansehen erhalten.

Einer der merkwürdigsten unter den Wiederherstellern des petrarchischen Stils in der lyrischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts ist Pietro Bembo der Cardinal. Berühmter noch, und mit Recht, ist dieser geistreiche und gelehrte Prälat durch seine prosaischen Schriften, deren im folgenden Capitel weiter gedacht werden wird. Seine Gedichte fallen auch größten Theils in die erste Periode seines Ruhms. Um so mehr würde man in ihnen die männliche Festigkeit des Ausdrucks bewundern müssen, wenn sie nicht mehr Werke des Studiums, als der Begeisterung wären. Bembo wurde von seiner frühesten Jugend an zum Weltmanne und zum Gelehrten erzogen. Er war ein venezianischer Patriizier. Von Venedig, wo er im J. 1470 geboren war, nahm ihn schon in seinem neunten Jahre sein Vater auf eine Gesandtschaftsreise mit. Latein und Griechisch lernte der gelehrige Knabe mit besonderem Fleiße. Zugleich machte er Bekanntschaft mit dem Sonettensänger Tebaldeo. Vermuthlich las er nun um so öfter in seinem Petrarch, der ihm mehr als Tebaldeo wurde. Seine Sitten sollen in seinen Jünglingsjahren nicht so correct, wie seine Verse, gewesen seyn ^{g)}. Je höher er aber auf der Stiege

g) Man findet hierüber und überhaupt über das Leben des

enleiter der geistlichen Würden stieg, desto musterhafter lebte er auch als Prälat. Die Geschichte seiner Beförderung von einer Ehrenstelle zur andern gehört nicht hieher. Daß er aber in jedem Betracht ein Mann von liberaler Denkart war; daß er ohne klein geistliche Liebhaberei ein Freund aller wissenschaftlichen Aufklärung war; daß er außer einem Medaillen-Cabinet auch einen botanischen Garten anlegte; und daß jeder Mann von Geist und Kenntnissen in seinem Hause willkommen war, darf auch in der Geschichte der Redekunst nicht unbemerkt bleiben. Er starb im J. 1547, ein glücklicher Greis, im acht und siebenzigsten Jahre eines Alters.

Bembo's Sonetten — nach der ersten Sammlung sind ihrer hundert und acht und vierzig; andere hat man nachher gesammelt^{h)} — fehlt die petrarchische Zartheit und Grazie in Form und Ausdruck. Diese Art von Herzensschwärmerei scheint ihnen zwar zum Grunde zu liegen; aber die meisten der Gedanken, durch die sich diese Schwärmerei äußert, haben etwas Stündirtes, das zuweilen noch dazu trivial ausfällt. Es wirkt nicht, wenn er sagt, daß "er, der in seinen vorigen Jahren gedacht habe, frei zu leben und sich so mit Eis zu bewaffnen, daß kein Feuer ihn erwärmen könne, jetzt in vollen Flammen brennt, und gefangen und gefesselt ist"ⁱ⁾. Wir bleiben kalt, wenn er

des Cardinals Bembo die nöthigen Notizen und Nachweisungen bei Mazzuchelli und Traboschi (Storia etc. Tom. VII. part. II. p. 272 sq.)

h) Man findet sie alle beisammen in der großen Folio-Ausgabe der Opere del Cardinale Pietro Bembo. Vened. 1720.

i) Io, che di viver sciolto avea pensato

die schienen die Seele der Poesie der Lieblichen
 aber man verachtete immer mehr den abgelenkten
 Prunk pedantisch schwülstig und fast schon einer
 fen. Petrarch war das Muster, dem man nachzueifern
 wollte. Nach ihm bildete man eine so reine und natürliche Sprache
 nette und Canzonen dieses Zeitalters
 vergessen sein würden, wegen ihres
 Werths sich noch immer in Ansehen

Einer der merkwürdigsten u. vornehmsten
 stellern des petrarchischen Schls
 des sechzehnten Jahrhunderts
 der Cardinal. Berühmter noch
 dieser geistreiche und gelehrte
 schen Schriften, deren im
 gedacht werden wird. E
 größten Theils in die erste
 so mehr würde man in i
 des Ausdrucks bewundern
 Werke des Studiums,
 Bembo wurde von se
 Belemanne und zum
 venezianischer Patriarch
 J. 1470 geboren u.
 neunten Jahre sein
 mit. Latein und
 mit besonderem
 schaft mit dem
 lich las er nun
 mehr als Leb
 seinen Jüngli
 se, gewesen

g) War

ben hà di ciò Madonna il tor
 e son tali, e i dolor tanti,
 più misero, e tristo invidia por

hoff
 vela,
 e, e l'a
 e di tor
 mai non ne
 mio cor rinasce
 e poi ch'io mi r
 auto, e'l mio mal se
 impromesse ancor mi
 ai, e fortunati amanti,
 za; a lor porgi conforto,
 alche dolci noje, e dolci pian
 e ben hà di ciò Madonna il tor
 e son tali, e i dolor tanti,
 più misero, e tristo invidia por

er dem Amor versichert, daß er auf dessen "wiederholtes Verlangen die Geliebte besinge, aber vergebens, weil es ihm an Flügelpfraft fehle und fehlen werde, mit seiner irdischen Last sich zu einem so himmlischen Gegenstande zu erheben"^{k)}). Aber vor phantastischer Berlehrtheit wußte sich Bembo nicht weniger als vor einer unrichtigen und unedlen Sprache zu hüten. Und in mehreren unter seinen vielen Sonetten erkennt man an der Würde und Wahrheit des Gefühls nicht weniger als an der reinen Diction den Zögling Petrarch's^{l)}). Der Canzonen, Sestinen u. d. gl. sind unter seinen Gedichten nach Verhältniß der Zahl der Sonette nicht viele. Dafür ist ihm aber auch eine elegische Canzone auf den Tod seines Bruders, Carlo Bembo.

Quest'anni avanti, e sì di ghiaccio armarme,
Che fiamma non potesse omai scaldarme,
Avvampo tutto, e son preso e legato.

k) Ch'io scriva di Costei, ben m'hai tu detto
Più volte, Amor; ma cio, lasso, che vale?
Non ho, ne spero aver da salir ale,
Terreno incareo a sì celeste obbietto.

l) Z. B. in dem Sonett an die Hoffnung:
Speme, che gli occhi nostri veli, e fasci,
Sfreni, e sferzi le voglie, e l'ardimento,
Cote d'Amor; di aure, e di tormento
Ministra, che quetar mai non ne lasci;
Perchè nel fondo del mio cor rinasci,
S'io ten'ho svelta? e poi ch'io mi ripento
D'aver a te creduto, e'l mio mal sento,
Perchè di tue promesse ancor mi pasci?
Vattene a i lieti, e fortunati amanti,
E lor lusinga; a lor porgi conforto,
S'hàn qualche dolci noje, e dolci pianti.
Meco, e ben hà di ciò Madonna il torto,
Le lagrime son tali, e i dolor tanti,
Ch'al più misero, e tristo invidia porto.

embo, so gelungen, daß sie zu den schönsten in der italienischen Litteratur gehört ^{m)}).

Dieselbe Correctheit der Form und dabei einen sichern und ungezwungenern Ausdruck haben die Sonets und Canzonen des Grafen Balthasar Castiglione ⁿ⁾. Er war geboren zu Mantua im J. 1478, wurde als Ritter und Hofmann, und machte noch dazu Reisen in Frankreich, Spanien und England. Die Stunden, wo er bald italienische, bald lateinische Verse mit gleicher Leichtigkeit machte, mußte er zusammensparen. Der Kaiser Carl V. nannte ihn, als er

die

m) Hier ist die erste Strophe:

Alma cortese, che dal mondo errante
Partendo nella tua piu verde etade
Hai me lasciato eternamente in doglia;
Dalle sempre beate alme contrade,
Ov'or dimori cara a quello amante
Che piu temer non puoi che ti si toglia,
Riguarda in terra, e mira u' la tua spoglia
Chiude un bel sasso, e me, che'l marmo asciutto
Vedrai bagnar te richiamando, ascolta;
Però che sparsa e tolta
L'alta pura dolcezza, e rotto in tutto
Fù il piu fido sostegno al viver mio,
Frate, quel di che te n'andasti a volo,
Da indi in qua ne lieto ne sicuro
Non ebbi un giorno mai, ne d'aver curo;
Anzi mi pento esser rimasto solo;
Che son venuto senza te in oblio
Di me medesimo, e per te solo er'io
Paro a me stesso; or teco ogni mia gioja
E' spenta, e non so gia perche io non moja.

n) Seine Gedichte sind mit denen seines Veters Casar Gonzaga, beide mit biographischen und kritischen Notizen, neu herausgegeben in einem Octavbändchen zu Rom, 1760.

die Nachricht, von seinem Tode hörte, einen der Ritter der Welt °). Torquato Tasso hat sein Aßen durch ein besonderes Sonett geehrt p). Eigenen Sonette und Canzonen sind nur wenige. Ginalzüge findet man in ihnen nicht q). Mit seinem

o) Digo ora, que es muerto uno de los mejores cardes del mundo, sagte Carl V. gerührt zu denen ihm den Tod des Grafen Castiglione meldeten.

p) Das Sonett ist so schön, daß ich ihm hier einen nicht versagen kann, so sehr auch das folgende Castiglione selbst dagegen absticht.

Lacrime, voce, e vita a' bianchi marmi,
Castiglione, dar potesti; e vivo esempio
 A Duci nostri; onde in te sol contempio,
 Com' uom vinca la morte, e la disarmi.
 A te dier pregio egual la penna, e l'armi,
 Tal che Roma sottrarsi al fiero scempio
 Per te sperava: e dagli arringhi al tempio
 Sacraffi al fin a Dio la spada, e i carmi.
 Aureo monile, o mitra a tanti pregi
 Eran poca mercede, o l'auro, od ostri,
 O lunga vita; che miseria e lunga.
 Misura, che da Battro a Tile aggiunga,
 Aveffi ascreso alli stellanti chioftri,
 Ove agguagli di gloria Augusti, e Regi.

q) Er lebte die Sonette in einer einzigen Periode,
 Se al veder nel mio volto or fiamma ardente,
 Or giù dagli occhi miei correr un fiume;
 E come or ghiaccio, or foco mi consume,
 Mentre ch'io sono a voi, donna, presente:
 Se al mirar fiso con le luci intente
 Sempre de' bei vostr' occhi il dolce lume;
 Se al mio di sospirar lungo costume;
 Se al parlar rotto, e vaneggiar sovente;
 Se al tornar spesso, ond'io spesso mi muovo,
 Perch' altri non conosca il pensier mio;
 Se al dolor, che da voi partend'io provo;
 Se agli occhi, ove si fa quel ch'io desso.

Cesare Gonzaga verfertigte er auch eine artistische Gelegenheits Ekloge in Stanzas^{r)}. Er starb zu Mantua im J. 1529.

Aber keiner unter den Dichtern, deren Sonette u. Canzonen in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts in Italien am meisten galten, glich an artistischem Genie dem im Auslande zu wenig bekannt gewordenen Francesco Maria Molza^{s)}. Keiner dieser Dichter dieses Zeitraums hat auch seine Poesie, ohne die prosaische Warnung der Vernunft zu achten, seinem Glück und Unglück so in sein Leben verwebt. Er war geboren zu Modena im J. 1489. Als Abkömmling einer angesehenen Familie wurde auch er liberal erzogen. Da seine litterarischen Talente sich früh entwickelten, schickte ihn sein Vater nach Rom, wo die gelehrten Kenntnisse der damaligen Zeit sich concentrirten. Der junge Molza brachte es in der Kenntniß der alten Sprachen zum Bewundern weit. Die lateinische wußte er sich bald so anzueignen, daß er in des Ovid'schen Versen den Styl des Ovid und des Tibull nachahmen konnte. Nicht zufrieden, mit der lateinischen Litteratur die griechische zu verbinden, lernte er sogar

Voi non vedete il stato, ov'io mi trovo;
Qual mercede da voi sperar poss'io?

r) Sie steht, nebst einer Canzone des César Gonzaga in der (Anmerk. n)) erwähnten Ausgabe der Gedichte des Baldassare Castiglione.

s) Sein Leben, freilich ein wenig pretios und weitschweifig, erzählt von dem Abbate Gerassi, steht vor der neuen und einzig vollständigen Sammlung seiner Gedichte: Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza. Bergamo, 1747. 3 Voll. in Octav.

sogar Ebräisch. Aber nur als Dichter möchte er seine philologischen und übrigen Kenntnisse benutzen und was er als Dichter phantasirte, wollte er auch erleben. Als praktischer Petrarchist verwickelte er sich in so viele Liebschaften, daß sein Vater für nöthig fand, ihn von Rom zurückkommen zu lassen, um ihm eine Frau zu geben¹⁾. Dieses Mittel, den erotischen Sinn des jungen Mannes zu bessern, half aber nur auf einige Zeit. Nachdem er im Ehestande zu Modena Vater von vier Kindern geworden war, trieb ihn sein Hang zu der fröhlicheren Art zu leben, die er in Rom kennen gelernt hatte, dahin zurück. Was seine Gattinn dazu sagte, wissen wir nicht. Rom war und blieb von nun an der Ort, von dem er sich nie anders, als auf kurze Zeit, wieder trennte. Der Name, den ihm seine Gedichte machten, brachte ihn bald in Verbindung mit den vorzüglichsten Köpfen unter seinen Zeitgenossen in Italien. Besonders schloß er sich an die Cardinäle Hippolyt von Medici und Alessandro Farnese. Mit dem Cardinal Bembo war er sehr vertraut. Die Akademien wetteiferten um die Ehre, ihn zu ihren Mitgliedern zu zählen. Dem sein Vater konnte ihm für allen Ruhm seine regellose Lebensart nicht verzeihen. Er enterbte den ungehorsamen Sohn. Dieser bedurfte um so mehr Geld, da er in der großen Welt lebte, mit seiner Neigung zu schönen Frauen oft wechselte, und unter ihnen manche Dame vom ersten Range in der That wie in seinen Versen ergeben war. Die Litteratoren nennen unter ihnen eine Camilla Gonzaga und eine Faustina Mancina; zum

1) Straldi, der damals mit ihm in Rom lebte, sagt in den Dialogen De poësis sui temporis von Molza: Licet nimio plus mulierum amoribus insanire videatur, inter rarissima tamen ingenia connumerandus.

um Beschlusse denn aber auch eine Jüdin. Ein Mal hätte Molza im Wirbel einer Intrigue dieser Art auch beinahe sein Leben eingebüßt. Er wurde von einem Nebenbuhler so gefährlich verwundet, daß man ihn schon als todt beweinte. Aber er erhobte sich wieder und klagte nur bitterlich über Geldmangel bis zu seinem Todesjahre 1544. Er starb in seiner Vaterstadt Modena. Das Gerücht nannte seine Ausschweifungen die Ursache seines Todes.

Molza's Sonette und Canzonen hängen mit dem Roman seines Lebens so unverkennbar zusammen, daß sie als ein Ganzes mit diesem doppelt interessieren würden, wenn jedem Gedichte eine historische Erläuterung beigelegt werden könnte. Aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Ertrasen der Liebe zu schwelgen. Hätte er nicht durch fortwährendes Studium der Alten seinen Geschmack gebildet, würde er schwerlich mehr als ein zweiter Serafin geworden seyn^{u)}. Aber Molza vergaß im leidenschaftlichen Schwunge seiner Phantasie als Dichter, wie vermuthlich auch als Weltmann, nie, nach petrarchischer Eleganz und Grazie zu streben; und er würde sich beiden mit noch mehr Glück genähert haben, wenn elegische Träume ihm so viel gegolten hätten, als ein lyrischer Rausch, und wenn sein Gefühl eben so tief und innig gewesen wäre, als es feurig und energisch war. Es fehlte ihm nicht an Sinn

u) S. diese Geschichte, I. Band. S. 321.

Sinn für das Liebliche und Sanfte^{x)}; aber was nicht auch stark und kühn gedacht und ausgedrückt war; lag seinem Herzen nicht nahe genug. Dadurch besonders unterscheidet sich seine Poesie beim ersten Eindruck von der petrarchischen, daß sie weit mehr vom Ton der Ode hat und beinahe eher einem orientalischen, als einem italienischen Dichter anzugehören scheint. Mokza's Orientalismen gehen bis zum Abenteuerlichen weit. Nach seiner poetischen Darstellung seiner Geliebten: "gibt es hienieden keinen Ruhm, dessen Keim nicht von ihr ausgeht, und keine menschliche Schönheit, deren Wurzel nicht sie ist"^{y)}. Wenn sie im Winter erscheint, "die er auf Erden anbetet", dann soll sich "Apoll mit seinen goldnen Locken wieder aus den Wellen erheben und einen so seligen Tag zurückführen, daß rund umher Blumen keimen, und der Tebrus seine Ufer mit Smaragden male, und aus
erwähl

x) Zum Beweise kann sogleich das Sonett dienen, mit dem die Sammlung seiner Gedichte anfängt:

Dolci, ben nati, amorosetti fiori,
In cui le grazie primavera han sempre;
Ed ove alberga, chi'l mio duol contempre;
E colmi voi di non usati onori:

Qual' Ibla, e qual Arabia i rari odori
Vi diede? e'l mel di sì soavi tempre?
Ch'udir, se non in guisa, che si stempri,
Il cor non puote, o dimostrarlo fuori.

Forbite perle, a voi d'ogni mio danno
Grazie rendo infinite, e veggio espresso,
Che vostra è in tutto d'ogni onor la palma.

Potess'io far vendetta de l'affanno,
Che gran tempo mi strugge, e a voi più presso,
O'l cor lasciarvi, o riaverne l'alma.

y) Gloria non è qua giù, se pria da voi
Ne viene il seme, né frà noi qui sono
Bellezze, se non han da voi radice.

erwählte Engel herabsteigen, und mit arabischem Zweis
 ze sich die geliebten Bäume bekleiden" u. s. w. ²⁾). Aber
 nicht weniger! als solcher excentrischen Schwünge der
 Phantasie, giebt es in Molza's Gedichten, in einzeln
 en Stellen ³⁾) und in ganzen Sonetten, mildere und
 doch männliche Gedanken und Bilder ⁴⁾). Die Wahr
 heit seiner Begeisterung erkennt man selbst in seinen
 Fehlern; und das warme und kräftige Colorit seiner
 Poesie empfiehlt sich besonders in der Vergleichung mit
 der

2) Scopri le chiame d'oro, e fuor dell' onde
 Rimena, Apollo, un sì soave giorno,
 Ch' ogni luogo di fior diventi adorno,
 Cui l'usata ricchezza il verno asconde;
 Il Tebro di smeraldi a se le sponde
 Dipinga, e qui fra noi faccian soggiorno
 Gli angeli eletti, ed oggi d'ogni intorno
 Veston le piante care arabe fronde, etc.

a) Z. B. wenn er von seinem Hinhörchen nach der Stimm
 me der Geliebten sagt:

Ne così ramo leggiadretto inchina
 A lo spirar di vaghi e freschi venti,
 Com' io piegai pur dianzi ai bei concenti,
 E senti di me far dolce rapina.

b) Z. B. in dem Sonette:

Si come fior, che per soverchio umore
 Carco di pioggia, ed a se stesso grave
 Inchina, e col già tanto odor soave
 A forza perde il suo natio colore;
 Nè più donzella, o giovane, ch' amore
 Sotto 'l suo giogo dolcemente aggrave,
 E' che 'l nodrisca, come dianzi, o lave,
 Poichè, sì poco tien del primo onore:
 Ma se benigno raggio ancor del sole
 Vien, che le scaldi con soave foco,
 Subito avviva, e ne diventa adorno;
 Così vostre bellezze al mondo sole,
 Donna, vid' io sparire a poco a poco,
 E poi più vaghe fare a voi ritorno.

ber studirten Empfindsamkeit der meisten übrig
trarchisten. Seine Phantasie war auch an d
zigen Art von Blüten, die sie trieb, ergiebig
Seiner Sonette sind über vierthalb hundert
Canzonen nur wenige. Ein vorzügliches Gedie
ihm in Stanzas ist die Nympha der Tib
Ninfa Tiberina). Styl und Inhalt sind: ar
dieselben wie in den Sonetten.

Einer der Iyrischen Dichter, die um diesel
die Form der Sonette glücklicher einem andern I
als der Liebe, anpaßten, war Giovanni
diccioni von Lucca^{d)}. Er bekleidete geistliche
den. Niemand sang damals, als Spanier, Deuts
Franzosen Italien verheerten, Patriotismus in so
ten Sonetten, als er. Aber die correcte Schönh
fer Sonette ist, zum Theil eben wegen ihres I
mehr oratorisch, als poetisch^{e)}. Seine Ca

e) Der Herausgeber der neuen Ausgabe der C
Molza's (S. oben Anmerk. s), entdeckte, nach
189 Sonette für den ersten Band gesammelt hatte
her noch fast eben so viel in Handschriften.

d) Unter den verschiedenen Ausgaben der *Rime a
fign. Guidiccione* wird die zu Bergamo 1753:
te als die correcteste geschätzt.

e) Z. B. in einem Sonette auf die Schicksale J
Degna nutrice delle chiare genti,
Ch' ai di men foschi trionfar del mondo:
Albergo gia de' Dei fido e giocondo,
Or di lagrime triste e di lamenti:
Come posso udir io le tue dolenti
Voci, e mirar senza dolor profondo
Il sommo imperio tuo caduto al fondo,
Tante tue pompe e tanti pregi spenti?
Tal così ancella maestà riserbi,

hier und da vom Drotarischen auch wohl in's
eine).

Antonio Broccardo, ein Venezianer, suchte
seinen Landsmann Bembo durch Wärme
des Gefühls und eine weniger pretiöse Manier zu übers
tellen. Er wurde das Opfer seiner kritischen Kühn
heit. Bembo's Verehrer konnten ihm nicht verzeihen,
daß er öffentlich die Verse eines Mannes tadelte, der,
nach ihrem Bedünken, in jeder Hinsicht unübertrefflich
war. Peter der Aretiner schlug sich zu ihrer Partei.
Brocc

E si dentro al mio cor sona il tuo nome,
Che i tuoi sparsi vestigi inchino e adoro.
Che fu a vederti in tanti onor superbi
Seder reina e incoronata d'oro
Le gloriose e venerabil chiome?

h) 3. B. wenn er in einer Trauer-Canzone auf den Tod
seines Bruders sagt:

Frate mio caro, senza te non voglio
Più viver, ne' volendo ancor, potrei,
Che poiche te celasti agli occhi miei,
Uom non si dolse mai quant' io mi doglio, etc.

i) 3. B.

Il buon nocchier, che col legno in disparte
Aspetta al mover suo tranquillo il vento,
Vedendo a cielo e mar l'orgoglio spento,
Quinci senza timor lieto si parte.
Seconda è l'aura e l'acqua d'ogni parte;
Ond' esser spera, ove desia, contento:
Ahi fallaci onde! or ecco in un momento
Rott' arbor vela nave antenne e farte.
E'l miserello sovr' un duro scoglio
Dolersi afflitto di sua trista sorte,
E più che d'altro di trovarsi vivo.
Tal io, secur già navigando, privo
Resto d'ogni mio ben chiamando morte;
Che di naufragio tal troppo mi doglio.

Broccardo wurde mit Hohn überschüttet und starb vor Verdruß ^{h)}).

Eine religiöse und philosophische Richtung nahm der poetische Geist eines andern venezianischen Sonettendichters, des Bernardo Capellaⁱ⁾). Er war ein Freund und noch mehr ein Zögling des Bembo. Seine philosophisch-poetische Denkart kam ihm auch praktisch zu Statten; denn er wurde wegen seiner politischen Maximen von der venezianischen Regierung auf eine dalmatische Insel verwiesen und irrte nachher von einer Gegend zur andern in Italien hin und her, zwar geachtet, aber ohne seine Vaterstadt wieder zu sehen.

Noch ein Freund und Zögling Bembo's, Domenico Ventero, auch ein Venezianer, zeichnete sich durch den heroischen Schwung seiner Sonette aus. Er wurde deswegen um so mehr bewundert, weil er die ganze zweite Hälfte seines Lebens, von seinem zwei und

h) Weitere Auskunft giebt Mazzuchelli im Artikel Antonio Broccardo.

i) Z. B.

Ove pon tua speranza, a che pur chiedi,
Alma, soccorso al sordo e pien d'inganni
Mondo, che'n poca gioja molti affanni
Cela, e t'abbassa ove poggia piu credi?
Poscia che le sue fraudi, e'l tuo mal vedi,
Perche d'obbedir lui ti ricondanni?
Se'l ciel d'alzarli a se ti diede vanni,
Ond' è che ogni or piu fermi in terra i piedi?
Già non sei tu di lei caduco seme,
Ma di celeste origine ed eterna,
Discesa a negger sì quest'uman velo,
Ch' al tuo da lui partir l'alma e superna
Bontate a se ti chiami, e poscia insieme
Teco al gran dì lo ricongiunga in cielo:

und dreissigsten bis zum drei und sechzigsten Lebensjahre, mit körperlichen Schmerzen zu kämpfen hatte und nie wieder vom Krankenlager aufstand. Die besten Köpfe in Venedig bildeten eine Art von Akademie um den berühmten Kranken. Wenn er als Märtyrer der Liebe von sich singt, daß seiner Leiden mehr seien, "als der Sterne am Himmel, der Vögel in der Luft, der Fische im Wasser, des Wildes in den Wäldern, der Kräuter auf den Wiesen, der Zweige an den Bäumen, der Tage im Jahre, der Stunden im Tage, und der Augenblicke in der Stunde", und daß er doch diese Leiden gern ertrage, wegen der Freuden, die sie ihm einbringen^{k)}, ist freilich der Heroismus seiner Phantasie nicht eben bewundernswürdig. Unaffectedster, aber mehr oratorisch als poetisch, ist der männliche Ausdruck der Erhebung seines Geistes über das traurige Schicksal seines Körpers^{l)}.

Petros

k) Das Sonett fängt an:

Non ha tante, quant' io, pene e tormenti
Stelle il Ciel, l'aria augelli, pesci l'onde,
Fere i boschi, erbe i prati, e i rami fronde,
Giorni gli anni, ore i dì, l'ore momenti.

Und der Beschluß ist:

Ne pero grave al mio cor mi sembra, e duro
Questo, e se fosse onor maggiore scempio.
Tant' è quel ben, che col mio mal procuro.

l) 3. B.

Quanto più questa carne afflitta e stanca
Va perdendo ad ognor della sua forza,
Tanto più 'l suo vigor cresce e rinforza
L'anima, e più si mostra ardita e franca.
Se l'usato soccorso a lei non manca,
Poco mi noce il mal, che solo sforza
Questa mia frale e vil terrena scorza;
Ma la parte miglior non vince o stanca.

Pur

Petronio Barbati von Foligno suchte durch schäferliche Artigkeit den schwermüthigen Ton der romantischen Liebe etwas heiterer zu stimmen ^m).

Nach Sanazzar bildete sich Angelo di Costanzo von Neapel. Er wurde auch als Geschichtschreiber seines Vaterlandes berühmt. Der Wahrheit und Wärme seiner Poesie verdankt er einen der ersten Plätze unter den Sonettendichtern, wenn gleich seine Feinheit zuweilen in's Grüblerische ausartet ⁿ). In
einer

Pur che questa non sia tocca o percossa,
Del grave morbo mio punto non curo,
Se la carne flagella i nervi e l'ossa.
So che nullo accidente è così duro,
Che sostenerlo e superar nol possa
Un cor costante un animo sicuro.

m) 3. B.

Perchè, Filli, mi chiami, e poi l'ascondi
Dietro a quell'olmo, ed or dietro a l'oliva;
Indi mi mostri 'l petto, e i bei erin biondi;
E fuggi, e ridi, onde mia speme è viva?
Riedi, e mi porgi poi da l'alta riva
Vaghe ghirlande di fioretti, e frondi;
E fuggi, e del fuggir, già quasi schiva
Ti veggio, e al mio pregar mai non rispondi?
Così mi scherni, e così tiemmi, ah! lasso,
Col chiamar, col fuggir, col far ritorno,
Or pungi, or sani, or mi ripungi ancora?
Deh Filli non fuggir, deh ferma il passo;
Mira che vola il tempo, e breve è l'ora
Da farsi in questa età verde soggiorno.

n) 3. B. in dem Abschieds: Sonette:

Parto, e non già da voi, però che unita
Con voi l'alma riman, ma da me stesso;
Nè voi restate, ch'io non pur da presso
Vi porto, ma nel cor viva scolpita.
Ma perchè col pensier meco partita

Non

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 137

zum Beschlusse denn aber auch eine Jüdinn. Ein Mal hätte Molza im Wirbel einer Intrigue dieser Art auch beinahe sein Leben eingebüßt. Er wurde von einem Nebenbuhler so gefährlich verwundet, daß man ihn schon als todt beweinte. Aber er erhobte sich wieder und klagte nur bitterlich über Geldmangel bis zu seinem Todesjahre 1544. Er starb in seiner Vaterstadt Modena. Das Gerücht nannte seine Ausschweifungen die Ursache seines Todes.

Molza's Sonette und Canzonen hängen mit dem Roman seines Lebens so unverkennbar zusammen, daß sie als ein Ganzes mit diesem doppelt interessiren würden, wenn jedem Gedichte eine historische Erläuterung beigelegt werden könnte. Aber auch jedes für sich trägt in so bestimmten Zügen den Charakter seines Verfassers, daß man in ihren Fehlern wie in ihren Schönheiten den Mann erkennt, der nicht müde wurde, in Ertafen der Liebe zu schwelgen. Hätte er nicht durch fortwährendes Studium der Alten seinen Geschmack gebildet, würde er schwerlich mehr als ein zweiter Serafin geworden seyn^{u)}. Aber Molza vergaß im leidenschaftlichen Schwunge seiner Phantasie als Dichter, wie vermuthlich auch als Weltmann, nie, nach petrarchischer Eleganz und Grazie zu streben; und er würde sich beiden mit noch mehr Glück genähert haben, wenn elegische Träume ihm so viel gegolten hätten, als ein lyrischer Rausch, und wenn sein Gefühl eben so tief und innig gewesen wäre, als es feurig und energisch war. Es fehlte ihm nicht an Sinn

u) S. diese Geschichte, I. Band. S. 321.

andre wanderten, des Aufbewahrens werth war. Mehrere der damaligen Akademien sammelten Sonette ihrer Mitglieder. Andre Sammler suchten Vaterstadt dadurch zu ehren, daß sie die Sonette ihrer Mitbürger zusammentrugen.

Eine besondere Erwähnung verdienen bei dieser Gelegenheit die italienischen Damen, die als Dichtinnen in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts großen Theils auch nur durch Sonette bekannt wurden. Ihre Zahl ist so groß, daß um Jahr 1559 Lodovico Domenichi schon die besten Gedichte von fünfzig edlen und ruffastren Frauen herausgeben konnte¹⁾. Fast allen vom ersten Stande. Keine aber war, als und als Dichterin, mehr die Bewunderung ihrer Zeitgenossen, als Vittoria Colonna, die Gemahlinn des vortrefflichen Ritters Fernando Collos, Marchese von Pescara. Fast ist kein Dichter dieses Zeitraums, der nicht auf irgend eine Art warmer Ehrerbietung des Marchese von Pescara oder seiner Gemahlinn gedächte; und nie hat ein Paar eine solche einstimmige Huldigung mehr erhalten. Schon in der Wiege wurde Vittoria dem Kaiser bestimmt, der damals noch ein Kind war wie das die voreilige Willkühr der Eltern und Verschiednen Uebles hätte stiften können, wurde zufällig zum unmündigen Verlobten der Anfang ihres künftigen Glücks. Beide wurden für einander erzogen; die Erziehung vollendete nur die Uebereinstimmung ihrer

¹⁾ Rime diverse di alcune (etwa fünfzig) nobilissime e studiosissime Donne. Venez. 1559.

ihrer Herzen und ihrer Denkart. Beide strebten nach liberaler Bildung des Geistes; und so wie er ritterliche, so suchte sie häusliche Tugenden mit der Liebe zur Poesie zu vereinigen, die beiden gemein war. In ihrem achtzehnten Jahre wurde Vittoria Colonna mit ihrem Verlobten vermählt. Von dieser Zeit bis an seinen Tod war sie, eine geistreiche und schöne Frau, den italienischen Damen das Muster ehelicher Treue. Der Marchese zeichnete sich durch Tapferkeit und militärische Talente unter den kaiserlichen Fahnen aus. Aber in der großen Schlacht bei Pavia im J. 1525 wurde er gefährlich verwundet. Bald darauf, noch nicht dreissig Jahr alt, starb er an seinen Wunden. Kein Glück der Welt konnte seine Gattin trösten. Mit schwärmerischer Verehrung hing sie an seinem Andenken. Er war "die Sonne ihrer Gedanken." Ihn besang sie in Sonetten, deren mehrere durch männliche Festigkeit des Ausdrucks nicht weniger als durch Wahrheit und Adel des Gefühls die damals modischen Liebeslitaneien, deren Verfasser Männer waren, weit übertreffen¹⁾. Sie überlebte ihren Mann

lang

1) 3. B.

Qui fece il mio bel sole a noi ritorno
 Di regie spoglie carco e ricche prede:
 Ahi con quanto dolor l'occhio rivede
 Quei lochi, ov'ei mi fea già chiaro il giorno?
 Di mille glorie allor cinto d'intorno
 E d'onor vero alla più altera sede,
 Facean dell'opre udite intera fede
 L'ardito volto, il parlar saggio adorno.
 Vinto da' preghi miei poi mi mostrava
 Le belle cicatrici, e'l tempo e'l modo
 Delle vittorie sue tante e sì chiare.
 Quanta pena or mi dà, gioia mi dava,
 E in questo e in quel pensier piangendo godo
 Tra poche dolci, e assai lagrime amare.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 149

lange, aber fast abgeschlossen von der Welt. Durch Briefwechsel blieb sie noch immer in einiger Verbindung mit Dichtern und Gelehrten; meist aber war sie mit Andachtsübungen beschäftigt. Ihre religiösen Empfindungen waren der Inhalt ihrer letzten Gedichte. Sie starb im Kloster zu Rom im J. 1547¹⁾.

Veronica Gamba, geb. zu Brescia im J. 1485, glänzte als Dichterin wie Vittoria Colonna, wenn gleich ihre Lebensgeschichte weniger Interesse hat²⁾. Auch sie war aus einer der vornehmsten Familien. Gibert, Herr oder Dynast von Correggio, wählte sie zu seiner Gattinn. Sie lebte in den ersten Zirkeln der Großen und wurde von Dichtern und Gelehrten als Gönnerin verehrt. Auch Kaiser Carl V. bewies ihr eine ausgezeichnete Achtung. Sie starb im Jahr 1550. Ihre Verse haben meist einen religiös philosophirenden Ton, keinen Zug von Uebertreibung, und einen sehr gefälligen Rhythmus³⁾.

Zwei

t) Die Gedichte der Vittoria Colonna sind mit einer neuen Lebensbeschreibung dieser merkwürdigen Frau herausgegeben von Giambattista Rota, Bergamo, 1760.

u) Eine vollständige Ausgabe ihrer Gedichte und Briefe, zugleich mit ihrer Lebensbeschreibung, ist die von Zamboni, Brescia, 1759.

x) 3. B.

Nella secreta e più profonda parte

Del cor, là dove in schiera armati stanno

I pensieri e i desiri, e guerra fanno

Si rea, che la ragion spesso si parte.

L'uomo interno ragiona, ed usa ogni arte

Per rivocarla e farle noto il danno;

Ma dietro all' altro esterno i sensi vanno,

Senz' al spirto di lor punto far parte.

Zwei Sappho's dieses Zeitalters, nicht dem Genie, aber doch dem Bestreben nach, waren Tullia Arragona und Gaspara Stampa. Jene stand mit ihrer Liebe zu dem Jodlersänger und Kritiker Girolamo Muzio nicht eben im Rufe der besten Sitten. Die Tugend der Gaspara Stampa ist von dem Gerüchte, so weit es sich erhalten hat, weniger angefeindet. Aber so viel Wahrheit in Prose auch den Sonetten, in denen sie über die Trennung von ihrem Collastino de Conti klagt, zum Grunde liegen mag; viel Poesie zeigt sich nicht in diesen Sonetten ¹⁾).

Ueber andre weniger berühmte Verfasserinnen von Sonetten und ähnlichen Gedichten, z. B. über die Lionora Falletta, Claudia della Rovere, Lucia Bertana, u. s. w. geben die italienischen Litteratoren hinlängliche Auskunft. Die gelehrte Tarquinia Molza, eine Enkelin des Francesco Maria Molza, von der sich unter mehreren lateinischen Versen und einer italienischen Uebersetzung einiger Dialogen des Plato auch ein Paar Sonette erhalten haben, lebte etwas später ²⁾).

Bei der unbeschreiblichen Betriebsamkeit, mit der damals in Italien Alles, was nur reimen konnte, nach

Di carne sono, e pero infermi e gravi
 Capir non ponno i belli alti concetti,
 Che manda il spirto a chi di spirto vive.
 Guida dunque Signor, pria che s'aggravi
 D'error più l'alma, alle sacrate rive
 I miei senza il tuo aiuto iniqui affetti.

y) Man findet einige davon auch in den Sammlungen, z. B. den *Rime oneste de' migliori Poeti Italiani*. Bergamo, 1750.

z) Die Schriften der Tarquinia Molza sind der oben (Anmerk. c. S. 140.) angeführten Ausgabe der Gedichte des Francesco Maria Molza angehängt.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 151

nach seinen besten Kräften die Poesie der Liebe in Sonetten cultivirte und modificirte, mußte denen, die zur Abwechslung auch etwas Neues in dieser Reimform sagen wollten, jede Veranlassung dazu willkommen seyn. Fast alle Gelegenheitsgedichte wurden nun auch Sonette. In Sonetten gab man Räthsel auf, die in Sonetten beantwortet wurden. Antworten auch auf Sonette, die keine Fragen enthielten, kamen immer mehr in die Mode, besonders unter den sententiöseren und unter den witzelnden Dichtern und Reimern. Der sogenannten *Proposte* und *Risposte* ließen sich allein ansehnliche Bände voll sammeln. Und da man am Ende Alles, was sich nur irgend in vierzehn Reimzeilen sagen lassen wollte, ohne Rücksicht auf Verschiedenheit weder des Stoffs, noch der Ordnung der Gedanken, noch des poetischen Tons, in Sonette faßte, so ging der ästhetische Charakter des Sonetts, nach den Mustern, die Petrararch gegeben hatte, so gut wie verloren, und das Sonett wurde wieder, was es vor Petrararch gewesen war, eine für alle möglichen Einsfälle brauchbare Reimform. Man unterschied deswegen auch bald von den Sonetten in der Manier Petrararch's (*Sonetti Petrararcheschi*) außer den satyrischen und burlesken, die immer einen andern Ton gehabt hatten, die Schäfersonette (*Sonetti boscherecci*); die dithyrambischen, die aber am wenigsten gelingen wollten^{a)}; polypphemische Sonette (*Sonetti*

a) Eins z. B. von Claudio Tolommet, fängt an:

Non mi far, o Vulcan, di questo argento
Scolpiti in vaga schiera uomini ed armè;

Zwei Sappho's di-
nie, aber doch dem
Arragona und C
mit ihrer Liebe zu
lamo Muzio ni-
Tugend der P
weit es sich
so viel W
nen sie i
et. Ho.
sich

dem Enklopen Pa
Liebesklagen nach der
Buchstaben veranlaß
(Sonetti maritimi),
Bilder um Gegenstände
eines Seefahrers drehen
Sonette (Sonetti spi
Schiffersonetten sind einige sehr
berühmten Niccolò Fran
und ehrloses Ende zur Geschichte da
dieses Zeitalters gehört ^{b)}. Die be
Sonette sind die von Gabriello Fiam
Bischof von Chioggia, den das Beispiel
Colonna zu dieser Art von Poesie erman
an late 2)

Ein

Prendene una gran tazza, ove bagnarmi
Polla i denti, la lingua, i labbri e'l mento; etc.

^{a)} Die Schiffersonette des Franco haben etwas von ei
nem Styl, das zu dieser Art von Erfindungen nich
t paßt, z. B. im folgenden:

Perchè agli scogli di sì rim tempesta
Più non senta fiaccar l'intesta abete;
E sia dè venti omai per l'onde queto
Spenta la rabbia, che a' miei danni è presta:
Quest' acqua bianca, o voi Zefiri, o questa
Nera, o Fortuna, a vostr' onor vedete
Cader del ferro mio, qua dove avete
Stanca in lungo gridar l'anima mesta.
Cotai voti ad empir il suo viaggio
Cioanto accompagnava per conforto
Dello smarrito omai stanco coraggio.
Quando per l'onde sbigottito e smorto
Vide da lunge un novo illustre raggio,
Lucido segno di vedere il porto.

^{c)} S. B.

Quand' io penso al fuggir ratto dell' ore,

klassische Auswahl aus der Menge von
 die schon damals kaum zu übersehen was
 etwas beitragen können, den Geschmack der
 in dem, was lyrische und elegische Schönheit
 zu fixiren und der meist wesenlosen Reimerei ein
 zu machen, die sich wie ein seichter Strom von
 Zeit bis in das folgende Jahrhundert hinzieht.
 wer hätte damals eine solche Sammlung ver-
 halten können^{d)}? Eine verdienstliche Bemühung
 es indessen, daß man die älteren Gedichte dies-
 Art zu sammeln anfing, deren manches bei allem
 Mangel an philologischer Politur mehr poetischen Kern
 hält, als die berühmteren Sonette einiger gelehr-
 ten

E veggio mentre parlo il volto e'l pelo,
 Sparso di morte l'un, l'altro di gelo
 Cangiar l'usato suo vago colore:
 Mi fermo, e pien d'orror prego il mio core,
 Che di se stesso abbia pietate e zelo,
 E non voglia snarrir la via del cielo
 Fra le vane speranze e'l vano timore.
 Vedi, gli dico, che a' tuoi danni aspira
 La morte, che sen viene a gran giornate,
 E che fugge il piacer, qual nebbia al vento:
 Drizza a quel segno de' pensier la mira,
 Ove mal grado dell' ingorda etate,
 Potrai sempre con Dio viver contento.

d) Eine wirklich klassische Auswahl italienscher So-
 nette möchte wohl, auch nach der bekannten Sammlung
 von Antonini (*Rime de' più illustri poeti Italiani*,
 Parigi, 1732, 2 Voll. in 8.), noch ein nützliches Unter-
 nehmen seyn. Antonini hat manches gar zu nichtige
 Dingchen eines Platzes gewürdigt, und manches treff-
 liche Stück nicht aufgenommen, das man z. B. im ersten
 Bande der *Rime scelte* — ad uso delle scuole, (Berga-
 mo, 1750) findet. Eine andre italiensche Sammlung
 von Sonetten und Canzonen unter dem Titel *Rime scel-
 te dopo il Petrarca*, Bergamo, 1757, ist noch dürftiger.

ten und prosaisch beredten Männer des sechzehnten Jahrhunderts, z. B. des Bernardo Tasso und Barbi *).

Petrarchische Canzonen scheinen unter den Petrarchisten aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und ihren Verehrern bei weitem nicht so beliebt, wie die Sonette, gewesen zu seyn. Man findet ihrer, im Verhältnisse zu diesen, nur wenige. Die Stelle der Canzonen nahmen die Stanzas ein, eine Art halb lyrischer, halb beschreibender Gedichte, in denen die Phantasie vor keiner Grenze still zu stehen brauchte, und die deswegen für das italienische Nationalbedürfniß der lieblichen Geschwägigkeit recht eigentlich erfunden zu seyn schien. Lorenz von Medici und Girolamo Benivieni hatten in ihren Stanzas diesen Ton angegeben *). In ihre Fußtapfen traten Bembo, Alamanni, Bernardo Tasso, Lodovico Martelli, Molza, Tansillo, Ercole Bentivoglio, Benbramini, Tolommei, Angelo di Costanzo, Terminio und Andre, die alle, wegen ihrer Sonette, zu den Petrarchisten gezählt werden. Phantasieen der Liebe füllen die meisten dieser Stanzas; aber man schränkte sich darauf nicht ein; man machte aus den Stanzas, wie aus den Sonetten, alles Mögliche. Ein didaktisch-lyrisches Gedicht dieser Art ist das Lob der Frauen (in lode delle Donne) von Lodovico Martelli von Florenz. Er war der berühmteste unter seinen Brüdern und

e) Der Rime di diversi autori antichi Toscani, die zu Florenz 1527 gesammelt herauskamen, ist schon oben in dieser Geschichte Band I. S. 56 in der Anmerkung gedacht worden.

f) Vergl. Band I. S. 257 und 341.

id Mettern, deren Namen und Verse sich auch ers
 ilten haben. Sein Frauenlob ist ungefähr eben so
 iterthänig und ausführlich, als abgeschmackt^{g)}.
 Jahre, wenn gleich nicht musterhafte Poesie ist in den
 Stanzen von Molza und Angelo di Costanzo. Auf
 ich einen höheren Rang dürfen die von Tansillo Ans
 ruch machen. Luigi Tansillo, aus dem Neapolit
 nischen, machte sich zuerst durch ein ärgerliches Ges
 chft, der Winzer (il Vendemmiatore) bekannt.
 Dafür wurde sein Name auf Befehl des Papstes Paul
 I. in den Catalog verbotener Bücher eingetragen. Seine
 ünden abzubüßen, schrieb er eine geistliche Epopöe in
 Stanzen, die Thränen des heil. Petrus (Lacri
 e di San Pietro), in denen er aber seine Reue nicht auss
 einen konnte, weil er starb, ehe das Gedicht vollens
 t war. Was zwischen diesen Extremen seiner Phans
 tasie

g) Man muß einmal auch so Etwas zur Probe auslesen,
 um von jeder Art von Stanzen, die Ludovico Dolce
 in seine Sammlung aufgenommen hat, einen bestimm
 ten Begriff zu geben. Das lange Frauenlob von Mars
 telli fängt an:

Leggiadre Donne, in cui s'annida Amore,
 A cui s'inchina ogn' anima gentile,
 Donne, seme tra noi d'alto valore
 Esilio, e morte d'ogni cosa vile,
 Donne che sete al secol nostro honore,
 Et ne i begliochi havete eterno Aprile:
 Deh pregate devote il nostro Sole,
 Ch'ascolti oggi con voi le mie parole.
 Il Sol vostro è Madonna, e donna a voi,
 Quanto 'l Sol toglie il giorno a l'altre stelle,
 Perche mercè dei santi raggi suoi
 Parete al mondo assai piu chiare, e belle.
 Piace al gran Re de l Ciel, che qui tra noi
 Di costei piu che d'altra si favelle:
 Ne questo a sdegno haver Donne devete,
 Che d'un pegno di Dio men belle sete.

tasie liegt, macht ihm die meiste Ehre. War gleich sein Erfindungsgeist beschränkt, so hat doch seine Manier eine so üppig liebliche Leichtigkeit, und seine Beschreibungen besonders sind so voll poetischer Reize, daß selbst seine Redseligkeit nicht ermüdet^{h)}. Alle diese
 Stans

h) In einem Gedicht an den Viceröng von Neapel, Don Pedro de Toledo, führt er die Nymphe eines schönen Gartens redend ein, um den Viceröng zur Rückkehr nach diesem Garten zu ermuntern. Man kann nichts Einladenderes lesen. In den ersten der fünf Stanzas, die hier zur Probe dienen mögen, ist von den Statuen die Rede, die ein Bassin in diesem Garten verschönern.

Siedonsi quei tre Dii, le spalle volti
 Alle donne, che stanno intorno al trunco;
 E per mirar bramosi i lor bei volti
 Piegan si in dietro, e innarcan come giunco:
 Ciascun, acciòch' egli a ragion si volti,
 Su'l collo una urna tien col braccio adunco,
 E l' altro addrizza, acciò che un scudo tegna,
 Ove del mio Pompeo splende l' insegna.

Nelle tre urne, o' han quei tre su' i colli
 Entran l' acque, che versan le tre Dive
 Dalle tre corna, e par che mai satolli
 Non sian d' accor quell' acque chiare, e vive.
 Spessa adivien, che alcun di lor s' immolli,
 Qualor l' acqua, che scherza l' urna schive;
 Et hor su'l petto, hor sù capei si lascia;
 I qual ciascun d' una ghirtanda fascia.

E sparso il ricco marmore di mille
 Sottili minutissime sculture,
 Che foran malagevoli imprimille
 In molle cera, non che in pietre dure.
 Mostrò Giovan da Nola, che scolpille,
 Grande arte nelle picciole figure;
 Giovan da Nola, al cui scarpello invidia
 Avrian vivendo Prassitele, e Fidia,
 Tra i marmi assiso il mio Tanfillo, e i mirti,
 Su' i seggi, ove seduti eran la sera
 Di belle Nonne, e di leggiadri spirti

Che

. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 157

Stanzas und andere fanden schon damals einen Sammler an dem fleissigen Lodovico Dolce¹⁾.

Außer den Sonetten, Canzonen und Stanzas konnte noch keine Art von Iyrischer Poesie in Italien aufkommen. Selbst die leichten Liedchen, die man *Canzette*, *Frottole* u. s. w. nannte^{k)}, verschwanden wieder in der feineren Welt. An etwas der antiken Aehnliches wurde gar nicht gedacht.

*

*

*

Nächst der Sonettenpoesie wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien keine so viel unternommen Versificatoren verarbeitet, als die epische. Ariost's rasender Roland zog wie ein Comet einen Schweif von romantisch seyn sollenden poppen nach sich. Einige Freunde der romantischen Poesie, denen der Styl Ariost's zu trocken war, such-

Che vi furo à diporta una gran schiera;
Lung' ora verso il Ciel tenne gli occhi irti;
Quasi accusando la sua stella fiera;
Indi con tuon conforme à duro stratio,
Cantò le pene sue per lungo spatio.
Cantò sì dolcemente le sue pene
Che un' aspidè à sentir desto si fora;
E mentre gli arbor miei, l'onde, e l'arene
Prega, che vedan come amando ei miora;
Le fronde, che di lagrime eran piene,
Per la rugiada che cadeva allhora,
Cominciando à schiararsi l'aer cieco,
Parea, che di pietà piangesser seco.

i) Stanze di diversi illustri poeti, raccolte da M. Lodovico Dolce, Venez. 1569. 3 Voll.

k) Vergl. I. Band. S. 325.

suchten, wie Berni, etwas Lustigeres zu erfinden. Den romantischen Geschmack nach antiken Mustern und nach der Poetik des Aristoteles zu verbessern, ließen sich Andre angelegen seyn. Noch Andre, denen auch diese Art von ernsthafterem Epos zu weltlich war, brachten biblische Geschichten und Heiligenlegenden in Stanzas. Die Specialgeschichte dieser epischen Arbeiten beweiset zugleich, wie kurzsichtig damals die italienische Kritik war, und wie viel glücklicher der ästhetische Tact der Nation die Sache des Genies unterstützte.

Die epischen Werke Trissin's, Alamanni's und Berni's sind in dieser Geschichte schon angezeigt worden. An die beiden ersten schließt sich als Muster einer correcten Diction zunächst der *Amadis* (*L'Amadigi*) des Bernardo Tasso. Auch dieser gebildete und thätige Mann mußte oben schon unter den Sonettensängern im Vorbeigehen genannt werden. Einige Notizen von seinem Leben mögen hier einen Platz finden, wenn gleich sein Dichterruhm überhaupt etwas zweideutig, und nur das Verdienst, das er sich um die prosaische Litteratur seiner Nation erworben hat, entschieden ist.

Bernardo Tasso, von adlicher Familie, geboren im Jahr 1493 zu Bergamo, war im ganzen Laufe seines reiferen Alters mit gleicher Thätigkeit Schriftsteller und Staatsmann. Als Secretär des päpstlichen Generals Guido Rangona war er gegenwärtig in der blutigen Schlacht bei Pavía. Bald nachher wurde er zu geheimen Negotiationen in Diensten des Papstes nach Frankreich geschickt. Nach dem Ende des Krieges fand er eine
 vors

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 159

vorzüglich günstige Aufnahme am Hofe zu Ferrara. Noch ein Mal ertrug er, ohne Soldat zu seyn, mit militärischer Standhaftigkeit die Beschwerden des Krieges. Er machte, als Secretär des Fürsten Sanseverino von Salerno, den berühmten Feldzug des Kaiser Karls V. gegen den Bey Barbarossa von Tunis mit. In Salerno ließ er sich darauf häuslich nieder. Mit seinem Fürsten traf ihn die Ungnade des Kaisers. Er suchte und fand nun bald hier, bald da, ein ehrenvolles Unterkommen. Als Gouverneur von Ostiglia im Mantuanischen starb er im J. 1569¹⁾. Fast unbegreiflich ist es, wie er bei diesem unruhigen Leben mit so vielen schriftstellerischen Arbeiten, besonders mit seinem *Amadis* zu Ende kommen konnte. Denn dieser *Amadis* ist das längste aller epischen Werke in der italienischen Litteratur. Es besteht aus nicht weniger als hundert Gesängen, die zusammen über sieben tausend Stanzas betragen; und alle diese Stanzas sind nicht nur nicht ohne Fleiß gearbeitet; sie haben sogar die Form, in der sie durch den Druck bekannt geworden sind, großen Theils erst durch eine mühsame Umarbeitung erhalten, zu der sich ihr Verfasser auf ausdrückliches Verlangen seines Fürsten bequemen mußte^{m)}. Schon war er weit in dem Unternehmen vorgerückt, aufgefordert von Fürsten und Herren, den Ritterroman *Amadis von Gallien*, an dem

1) Mehr psychologisches Interesse, als diese biographischen Notizen, die man bei Tiraboschi und andern Litteratoren findet, haben die Particularien in den Briefen des Bernardo Tasso.

m) Der Abbate Grassi hat vor seiner Ausgabe des *Amadis* des Bernardo Tasso (*L'Amadigi di Bernardo Tasso*; Bergamo, 1755, 4 Voll. in 8.) die Geschichte dieses Gedichts ausführlich erzählt.

suchten, wie Berni, etwas Lustigeres zu erfinden. Den romantischen Geschmack nach antiken Mustern und nach der Poetik des Aristoteles zu verbessern, ließen sich Andre angelegen seyn. Noch Andre, denen auch diese Art von ernsthafterem Epos zu weitlich war, brachten biblische Geschichten und Heiligenlegenden in Stanzas. Die Specialgeschichte dieser epischen Arbeiten beweiset zugleich, wie kurzsichtig damals die italienische Kritik war, und wie viel glücklicher der ästhetische Tact der Nation die Sache des Genies unterstützte.

Die epischen Werke Trissin's, Alamanni's und Berni's sind in dieser Geschichte schon angezeigt worden. An die beiden ersten schließt sich als Muster einer correcten Diction zunächst der *Amadis* (*L'Amadigi*) des Bernardo Tasso. Auch dieser gebildete und thätige Mann mußte oben schon unter den Sonettensängern im Vorbeigehen genannt werden. Einige Notizen von seinem Leben mögen hier einen Platz finden, wenn gleich sein Dichterruhm überhaupt etwas zweideutig, und nur das Verdienst, das er sich um die prosaische Litteratur seiner Nation erworben hat, entschieden ist.

Bernardo Tasso, von adlicher Familie, geboren im Jahr 1493 zu Bergamo, war im ganzen Laufe seines reiferen Alters mit gleicher Thätigkeit Schriftsteller und Staatsmann. Als Secretär des päpstlichen Generals Guido Rangona war er gegenwärtig in der blutigen Schlacht bei Pavía. Bald nachher wurde er zu geheimen Negotiationen in Diensten des Papstes nach Frankreich geschickt. Nach dem Ende des Krieges fand er eine

por

vorzüglich günstige Aufnahme am Hofe zu Ferrara: Noch ein Mal ertrug er, ohne Soldat zu seyn, mit militärischer Standhaftigkeit die Beschwerden des Krieges. Er machte, als Secretär des Fürsten Sanseverino von Salerno, den berühmten Feldzug des Kaisers Carls V. gegen den Bey Barbarossa von Tunis mit. In Salerno ließ er sich darauf häuslich nieder. Mit seinem Fürsten traf ihn die Ungnade des Kaisers. Er suchte und fand nun bald hier, bald da, ein ehrenvolles Unterkommen. Als Gouverneur von Ostiglia im Mantuanischen starb er im J. 1569¹⁾. Fast unbegreiflich ist es, wie er bei diesem unruhigen Leben mit so vielen schriftstellerischen Arbeiten, besonders mit seinem *Amadis* zu Ende kommen konnte. Denn dieser *Amadis* ist das längste aller epischen Werke in der italienischen Litteratur. Es besteht aus nicht weniger als hundert Gesängen, die zusammen über sieben tausend Stanzas betragen; und alle diese Stanzas sind nicht nur nicht ohne Fleiß gearbeitet; sie haben sogar die Form, in der sie durch den Druck bekannt geworden sind, großen Theils erst durch eine mühsame Umarbeitung erhalten, zu der sich ihr Verfasser auf ausdrückliches Verlangen seines Fürsten bequemen mußte^{m)}. Schon war er weit in dem Unternehmen vorgerückt, aufgefordert von Fürsten und Herren, den Ritterroman *Amadis von Gallien*, an dem

1) Mehr psychologisches Interesse, als diese biographischen Notizen, die man bei *Straboschi* und andern Litteratoren findet, haben die Particularien in den Briefen des *Bernardo Tasso*.

m) Der Abbate *Seraffi* hat vor seiner Ausgabe des *Amadis* des *Bernardo Tasso* (*L'Amadigi di Bernardo Tasso*; Bergamo, 1755, 4 Voll. in 8.) die Geschichte dieses Gedichts ausführlich erzählt.

dem man sich damals in Frankreich und Spanien nicht müde las, zu einem Heldengedichte umzuformen. Aber dieses Heldengedicht sollte zugleich ein regelmäßiges Werk nach den Vorschriften des Aristoteles werden. Zehn Gesänge vollendete er nach seinem Bedürfnis in der einzig musterhaften Manier der Alten. Einen Gesang nach dem andern las er am Hofe seines Fürsten zu Salerno vor. Aber mit Schmerz mußte er sehen, wie sich mit jedem Gesange die Zahl seiner Zuhörer verminderte, bis endlich alle ausblieben. Selbst seine Freunde rietben ihm nun, den romantischen Styl, die Freude seines Zeitalters, nicht länger zu verschmähen. Der Fürst that zuletzt einen Machtspruch. Und Bernardo Tasso fing auf fürstlichen Befehl sein Werk mehr nach dem Sinne des italienischen Publicums noch ein Mal an, und ruhte nicht eher, bis die runde Zahl von hundert Gesängen voll war. Um doch wenigstens jetzt des Werths seiner Arbeit gewiß zu seyn, nahm er nun noch die Zurechtweisungen so vieler Rathgeber an, daß er noch Vieles wegstrich, hinzusetzte und umformte, bis er endlich fertig wurde. Der Lohn seines Fleißes war der Beifall einer Partei, die von der epischen Poesie ungefähr dieselben Begriffe hatte, als er. Das Publicum schwieg, bezeugte aber wenig Lust, den viel empfohlenen Amadis mit dem rasenden Roland, der sich selbst empfahl, in eine Linie zu stellenⁿ⁾. Und ohne

n) Ueber Ariost's Roland stellte damals diesen Amadis im ganzen kritischen Ernste der Sammler und alles Mögliche in Versen und Prose versuchende Lodovico Dolce. In der Vorrede zur alten Ausgabe des Amadis von 1560 rühmt er die hohe Schönheit dieses Gedichts in allen hergebrachten Phrasen der damaligen Kritik,

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 163.

heit; nur an poetischen Reizen⁹⁾. Und selbst da, wo Bernardo's Muse den stärksten Anlauf nimmt, z. B. in der lyrischen Ekstase, in der er die Schönheit der Prinzessin Oriana beschreiben will, vernehmen wir doch nicht viel mehr als wohlbekannte Gedanken und Phrasen¹⁰⁾.

Bers

9) Folgende möchten wohl zu den besten unter vielen gehören:

E come ardito e giovane torollo,
Ch'abbia più volte vinto il suo rivale,
E coronato sia dal pastorello,
Se poscia un toro più grande l'assale,
E gli toglie la palma in guisa, ch'ello
Ne perda la giovenca, da mortale
Dolor conquiso, l'erbe abbandonando,
Se ne va per le selve alto mugghiando;
Tal lo specchio perduto, e la corona,
E l'amato suo scudo, anzi 'l suo core,
Siccome il suo destin fiero le sprona,
Lascia il campo Alidoro al vincitore;
E'l ponte mesto e doglioso abbandona
Piagato, inerme, e con tanto dolore,
Che piange e grida forte, alto sospira,
Chiama la morte, e con seco s'adira.

Cant. VIII.

r) La cui rara beltà saria soggetto
Di più purgati e più famosi inchiostri;
Perchè di farla tal prese diletto
L'alto Fattor degli stellanti chioftri:
Nè 'l gran Pittor di Grecia avrebbe eletto,
Perdonatemi voi de tempi nostri
Donne belle e leggiadre, unqu' altra idea
Per pinger l'amorosa Citerèa.
Fioriro al nascer tuo Vergine bella
I Britannici campi, e i colli altieri:
E 'l mar di perle e questa parte e quella
Sparsa degli arenosi suoi sentieri:
Apparve in Cielo ogni benigna stella,

Bernardo Tasso war durch die Versificirung der hundert Gesänge seines Amadis so wenig ermüdet, daß er noch ein ähnliches Werk unter dem Titel Floridant (il Floridante), einen Nachtrag zum Amadis, ausarbeitete. Die acht ersten Gesänge sollen fast unverändert aus dem alten Ritterroman Amadis in italienische Verse übertragen, die übrigen eilf aber von Bernardo's eigener Erfindung seyn *).

Die bekanntesten unter den epischen Versuchen, deren Verfasser mit Ariost in seiner eignen Manier wetteifern wollten, sind: Der Tod Roger's (La morte di Ruggiero) von Giambatista Pescatore; der hochmüthige Astolf (Astolfo borioso) von Marco Guazzo; eine Fortsetzung des rasenden Roland, nebst Roger's Tode (Continuazione del Orlando furioso, colla morte di Ruggiero) von Sigismondo Paolucci; die verliebte Angelika (Angelica innamorata) vom Grafen Vincenzo Brusantini von Ferrara; eine unvollendete Marsise (i tre primi canti di Marsisa) von Peter dem Aretiner; die ersten Thaten Roland's (Le prime imprese del Conte Orlando) von Lodovico Dolce, und noch ein Paar ähnliche Arbeiten von demselben Verfasser. Die Fortsetzung dieser Liste von Reimwerken, die ariostische Ritterepos

*E fuggir i pianeri empì e severi:
E 'l mondo pien di gioia e d'allegrezza
Arrise all' alma tua rara bellezza.*

*) Torquato Tasso gab den Floridant seines Vaters nach dessen Tode heraus, und urtheilte darüber so, wie es einem Sohne ziemt. Die Kritik muß dergleichen Urtheile ehren, und übrigens ihren Weg gehen,

2. Vom Ende d. funfz. b. sechz. Jahrhunderts. 165

oben seyn sollten, liefern die italienischen Litteratoren^{c)}. Die allgemeine Geschichte der Poesie kennt weiter kein Beispiel von einem solchen Gedränge um den Kranz der epischen Poesie, und noch dazu meist nach Erfindungen, die alle an Einem Faden fortlaufen.

Früher noch als Ariost's Roland war der *Philogn* (*il Filogine*) von Andrea Bojardi erschienen. Man hat diesen Bojardi wegen der Ähnlichkeit der Namen öfter mit dem Grafen Bajardo verwechselt. Sein *Philogn* oder *Damenfreund* soll großen Theils seine eigne Geschichte enthalten.

Mythologische Epoden sollten seyn der *Herkules* (*l'Ercole*) von Giambattista Cinzio Giraldi, und eine Umarbeitung der *Iliade* sowohl als der *Aeneide* (*l'Achille e l'Enea*) von Lodovico Dolce.

Unter den geistlichen Epoden, an denen auch kein Mangel war, zeichnen sich die *Thänen des heil. Petrus* von Luigi Tansillo^{u)} durch so viele Vorzüge aus, daß man die verkehrte Richtung, die dieser unverkennbar dichterische Geist bald nach der einen, bald nach der entgegengesetzten Seite nahm, zu den ungünstigen Schicksalen zählen darf, die die sonst so glückliche Poesie dieses Zeitalters in Italien trafen. Dieselbe Art von Poesie, die in Tansillo's

Stans

c) Quadrio, Crescimbeni und Tiraboschi haben im Ueberflusse zusammengetragen, was die Liebhaber über diesen Punkt befriedigen kann.

u) *Le lacrime di S. Pietro*, di Luigi Tansilla etc. Venez. 1738. in 4to ist eine neue und elegante Ausgabe dieses Gedichts. Angehängt sind die übrigen nicht anstößigen Gedichte von Tansillo.

Stanzas, deren in dieser Geschichte schon gedacht ist, üppig überströmt, erkennt man in seiner Buß- und Trauerepopöe, selbst in ihren Fesseln, wieder *). Wäre sein Geist freier gewesen, so würde er seiner Beschreibung der Leiden des von seinem Gewissen gefolterten Apostels vielleicht auch mehr episches Interesse gegeben haben. Aber er erzählt uns nur, wie Petrus, nachdem er seinen Lehrer verleugnet hatte, an sich selbst verzweifelnd von einem Orte zum andern irrt und nirgends Ruhe findet. Man kann indessen dieses Gedicht als den ersten nicht unglücklichen Prolog zu einer *Messiadé* ansehen; denn die Geschichte der Leiden des Stifters des Christenthums macht hier mit den Klagen des Petrus ein Ganzes.

In diese Periode fällt auch die Umarbeitung des echten Roland des Grafen Bojardo von Lodovico

x) Welch eine Wahrheit und Wärme, und dabei welcher Rhythmus ist nicht in folgenden beiden Stanzas!

Tennero il nostro Re dentro il palagio
 Del principe crudel de' sacerdoti
 La notte tutta, e ben par al malvagio
 Popol, che pigra oltr' all' usato ruoti;
 Non che 'l vegghiar rincrescagli, e' l disagio,
 Ma accioche tosto nel suo sangue nuoti;
 E forse il Sol guidò lento il suo carro,
 Per non veder la crudeltà, ch'io narro.
 Dormon gli stanchi e miseri mortali
 Dove gli pon lor buona sorte, o ria,
 Le fatiche, i pensier, le noje, e i mali.
 Ciascun rilascia, e per qual'h' ora obblia.
 Riposa il mondo tutto, e gli animali
 In terra, in aria, in mar, dove che sia;
 E chi fe il mondo ha per ristoro e sonno
 Quanti martiri immaginar si ponno.

Canio XIV.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts: 167

co Domenichi, und die Fortsetzung desselben von Niccolo' degli Agostini; einem Venezianer. Von beiden sind auch mancherlei andre Verse da; von Agostini unter andern ein historisches Gedicht Die glücklichen Kriegsthaten (i successi bellici); das nie Liebhaber gefunden zu haben scheint. Man darf auch nur die ersten Stenzen seiner Fortsetzung des Bojardo'schen Rolands lesen, um sich zu versichern, daß er kein Dichter war *). Indessen versificirte er in Bojardo's Fußtapfen einen ansehnlichen Vorrath von Märchen und Stenzen zusammen. Domenichi würde mit seiner nichts weniger als schülerhaften Ausfeilung des Werks eines sonnenreichen Meisters ohne Zweifel mehr Glück gemacht haben, wenn er nicht mit Ariost zusammengetroffen wäre. - Sehr unrichtig wird sein Roland von mehreren Litteratoren für durchaus ernsthaft; also nach der Sinnesart seines Zeitalters für unromans

y) Die versificirte Prose in diesen beiden Anfangs- Stenzen lautet:

A tal opera seguir fui troppo tardo,
Pensando al caso doloroso e reo,
Del mio Conte Matteo Maria Boiardo.
Che fu nei tempi nostri un nuovo Orfeo:
I' so che à par di lui vile, e codardo,
Sarebbe ogni famoso Semideo,
E se mi voglio à tal impresa porre,
Non so che dir s'egli non mi soccorre.
Perche audace io non sono, e ardito tanto,
Che fizar voglia al sol miei debil lumi,
Q vincer Febo qual Marsia col canto,
E mover selve, e fermar i fiumi,
Salar l'eccelso Olimpo non mi vanto.
Essendo nato fra spelunche, e dumi,
In uno scuro bosco aspro, e selvaggio
Dove non entra pur d'Appollo un raggio.

mantisch erklärt. Domenichi's Manier ist in den Grundzügen ganz und gar dieselbe, die durch die Brüder Pulci in die Mode gebracht und von Ariost veredelt wurde²⁾. Aber eben darum, weil Ariost diese Manier so genialisch und geschmackvoll veredelt hatte, daß es unmöglich war, ihn durch etwas Aehnliches zu übertreffen, zog das italienische Publikum Berni's lustigeren Roland, der doch in seiner Art etwas Neues war, dem freilich feierlicheren des Domenichi vor.

Von den komischen Epopöen der italienischen Litteratur aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird bei der Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieser Periode weiter die Rede seyn.

*

*

*

Wenn

*) Man lese z. B.

Or full' un piede, or full' altro si muta
Menando il capo, e non ritrova loco
Rinaldo, ch' ancor ch' ei ebbe veduta,
Divenno in faccia rosso come un foco;
E Malagigi, che l' ha conosciuto,
Dicca: *Pian, pian! Io ti farò tal gioco,*
Ribalda incantatrice, che giammai
D' esser qui stata non ti vanterai.

Lib. I. cant. I.

Oder gar:

Orlando lui ferì *primieramente*
In quella, che gli uscì fuor delle braccia.

— — — — —
Diceva il Saracin tra dente e dente:
A questo modo la mosca si caccia;
A questo modo al naso si fa venro;
Ma ben ti pagarò, s'io non mi penro.

Lib. II. cant. VIII,

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 169

Wenn die Menge der Mitbewerber um den Preis der Kunst das Genie in ihre Mitte ziehen könnte, müßte damals in Italien auch die dramatische Poesie etwas ganz anders geworden seyn, als sie wurde. Neue Schauspiele drängten einander, wie neue Sonette und Epoden. Die Fürsten, besonders die Herzoge von Ferrara, thaten, was in ihrer Macht war, Dichter und Schauspieler zum edelsten Wett-eifer zu wecken. Aber das dramatische Genie, das in dieser günstigen Zeit den rechten Ton hätte angeben müssen, blieb aus. Kaum wollten sich Schauspieler finden, die neuen Stücke aufzuführen, ob man gleich damals in keiner lebenden Sprache bessere hatte, als im Italienschen. Das prächtige Theater zu Ferrara war und blieb mehr ein Liebhaber-, als ein National-Theater.

Es ist schwer, eine getreue, und doch für eine allgemeine Geschichte der neueren Poesie nicht viel zu specielle Uebersicht der vorzüglicheren unter den gedruckten Schauspielen dieses Zeitalters zu geben. Eine Fülle von Witz und guter Laune ist in den Lustspielen zerstreut; aber nicht eins von allen diesen Werken ist ein Meisterwerk. Der kritische Geschichtschreiber, der jedem gern den rechten Platz anweisen möchte, steht vor der Menge betroffen still. Wohin er aufmerk-samer blickt, findet er doch nur bald mehr, bald weniger, zum Theil musterhafte, zum Theil aber auch nur nicht ganz mislungene Scenen. Und wer kann ihm billigerweise die Geduldprobe ansinnen, sich selbst mit allem dem ermüdenden Mittelgut auch nur genauer bekannt zu machen? Doch zum Glück ist ja an bibliographischen Nachweisungen für Jeden, der

der Narr, der von Allen betrogen wird: Calander, nach dem auch das Stück be so stumpfer Vinsel von Chemann, daß nicht dazu gehörte, mit seiner unbeschreiblichkeit zu spielen^{c)}. Das sind die Hauptrolle Späße, wie hier den Bedienten in den werden, finden sich in keinem Lustspiele auch nicht solche verben Unsauberkeiten; der sinnreiche Mann, der Cardinal so noch dazu sogar eine Dame seines Stü denken aussprechen.

c) Im Prolog wird schon die Stoddumm lander voraus verkündigt. Calandro è (media) da Calandro, il quale voi trove che forse difficil' u' sia di credere, che N sciocco creasse giammai.

d) Man lese folgende Scene, in welcher Bedienter, mit dem einfältigen Calan R üffen wißelt:

Cal. Se io l'ho mai tutta, la mangierò

Fes. Mangiare? ah ah Calandro, piet re l'altre fiere mangiano, non gli ha ne, eglie ben vero che la donna f mangia.

Cal. Come si beve? Fes. Si beve, si

Cai. O in che modo? Fes. No lo l

Cal. Non certo.

Fes. O gran peccato, che un tanto u pi bere le donne. Cal. Deh insegn

Fes. Dirotti, quando la baci, non la

Cal. Si. Fes. E quando si beve,

Cal. Si.

Fes. Ben, allhora, che bacciando suc tu te la bevi.

Cal. Parmi che sia così, madefine: m mi ho mai bevuto Fulvia mia, e l'ho mille volte.

gleich mit der Calandra und den Lustspielen
 meint man aber auf den fürstlichen Theatern
 zu Gucklasten; Stücke im gothischen Style
 wie des Accetti *) und ähnlicher dramatischen
 nicht ungern gesehen zu haben; unter and-
 er noch voll allegorischer und mythologischer
 Figuren, der Fortuna, dem Amor, Merkur
 und einige noch dazu schäferlich im Styl der ro-
 manischen Eklagen eines Tobaldo und an-
 dere (Sänger ?).

in die Bahn, die Ariost und der Cardinal
 gebrochen hatten, trat ein Mann, der
 sich dichter beiden hätte voreilen und der Mos-
 taliener werden können, wenn er nicht den
 Ruhm vorgezogen hätte, der erste Politiker
 und Dichter seines Vaterlandes zu seyn.

Machiavelli war dieser, zu Allem,
 eine der seltensten Vereinigungen von Ver-
 stand und Geschmack erreicht werden kann,
 ist. Einige Nachrichten von seinem Leben
 sind zur Geschichte seiner politischen und
 Werke. Davon im folgenden Capitel.
 sind von ihm nur zwei bekannt, die Elpitia
 und das Altrauntränen (La Mandra-
 beide in Prose; das erste eine Nachahmung
 der

gl. I. B. S. 335.

in einem vor mir liegenden Bande alter Lustspiele
 der ersten Hälfte des sechzehnten J. H. findet sich
 eine Commedia della Fortuna; eine Commedia
 di Fortuna; eine Commedia dell' ingratitude,
 in diesem Styl, und versificirt, meist in terze rime.
 dem Teatro comico Fiorentino (S. Anmerk. b)
 beide, weil die Accademia della Crusca ihnen
 nicht

der *Casia* des Plautus; das zweite ganz original, und so in jedem Sinne original, daß es einzig in seiner Art heißen kann. Auch aus der *Elytia* spricht der Geist des wahren Lustspiels in dem reinsten und leichtesten Dialog. Aber so durchaus komisch in Erfindung und Ausführung, wie die *Mandragola* oder das *Alrauntränken*, und dabei so voll seiner Menschenkenntniß und schneidender Satyre, ist kein anderes Lustspiel in der italienischen Litteratur bis auf die Epoche des Grafen Gozzi. Wäre nicht die Intrigue dieses Stücks so unedel, daß es sich deswegen — denn unartige Reden kommen darinn nur wenige, und diese meist in lateinischer Sprache, vor — auf einem rechtlichen Theater nicht mehr zeigen darf, und wäre die Katastrophe eben so überraschend, wie sie komisch ist, so gäbe es überhaupt kein musterhafteres Lustspiel. Die Charaktere sind mit der pikantesten Wahrheit aus dem wirklichen Leben hervorgehoben. Selbst die beiden weniger bedeutenden, die indessen der ganzen Composition die Haltung geben, ein reicher und einsältiger Ehemann in Florenz, und ein junger Herr, den nach der guten Frau des andern gelüftet, werden interessant durch die Situationen, in die sie sich gegen einander verwickeln. Der Ehemann ist ein Doctor Juris^{h)}, und der junge Herr, der eben von Paris nach Florenz

in

nicht die Ehre erzeigt hat, sie in ihrem Wörterbuche zu citiren. Man hat aber von beiden Stücken zugleich mit einer Novelle Machiavells eine niedliche neue Ausgabe unter dem Titel: *Due commedie e una Novella del Segretario Fiorentino. Trajetto. (Utrecht), 1733.* Alles dieses findet man auch im letzten Bande der Werke Machiavells, nach der schönen Ausgabe, Florenz, 1782. 6 Voll. in 4.

h) *Benche sia dottore, egli è il più semplice e'l più sciocco uomo di Firenze*, sagt der junge Herr von ihm.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 175

zu Hause gekommen ist, giebt sich für einen Doctor der Medicin aus, der ein Mittel gegen die Unfruchtbarkeit der schönen Frau des Juristen mit aus Frankreich gebracht hat. Mit diesen beiden Facultätsrollen theilt Machiavell in seinem Altrauntränken den ersten Streich aus. Aber der zweite und kräftigere trifft das Pfaffenthum. Ein Mönch, der im Ordenscostum, und zur Abwechselung ein Mal sogar in der lächerlichsten Verkleidung auftritt, wird durch Bestechung gewonnen, die abenteuerlichste Verführung einer rechtlichen Frau als ein gutes Werk zu fördern; und die jesuitische Moral, mit der er sich vor sich selbst rechtfertigt, in ihrer Abscheulichkeit zu zeigen, war offenbar keine Nebenabsicht Machiavell's¹⁾. Und dieses Stück wurde, wie die Litteratoren erzählen, vor dem Pabst Leo X. aufgeführt. Kaum sollte man

glaus

- i) Der Parasit und falsche Hausfreund des betrogenen Ehemannes hat den glücklichen Einfall, die schändliche Betrügerei durch einen Pfaffen zu vollenden. Man kann eine Stelle aus dieser Scene zugleich als Probe der komischen Manier Machiavells ansehen. Nicia ist der Doctor und Eheherr; Callimaco der Liebhaber; Ligurio der Parasit.

Nicia. Jo son contento, poiche tu dì, che Rè e Principi e Signori hanno tenuto questo modo. Ma sopra tutto, che non si sapia, per amor degli Otto!

Callim. Chi volete voi che'l dica?

Nic. Una fatica ci resta, e d'importanza.

Cal. Quale?

Nic. Farne contenta Mogliema, a che io non credo che la si disponga mai.

Lig. Jo ho pensato il remedio.

Nic. Come?

Lig. Per via de'l Confessore.

Nic. Chi disporrà il confessore?

Lig. Tu, io, i danari, la cattività nostra, la loro.

glauben, daß eine so kühne Verspottung des Paffen-
thums auf irgend einem Theater in Italien habe laut
werden dürfen ^k).

Noch zwei der wichtigsten Köpfe ihres Jahrhun-
derts betraten denselben einzig rechten Weg zu einem
komischen Nationaltheater. Der eine war Peter
der Aretiner; der andre Grazzini, genannt *il*
Lasca. Sitten und Charaktere ihres Zeitalters,
nicht griechische und römische nach dem Plautus und
Terenz,

k) Eine Probe von der geistlichen Beredsamkeit des Pa-
ters, der die rechtliche Frau disponirt, unter den lächer-
lichsten Verhältnissen einem fremden Manne die Rechte
des ihrigen mit dessen Erlaubniß einzuräumen, mag fol-
gende Stelle seyn:

Fra. Io voglio tornare a quello che io diceva prima.
Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa
generalità, che dove è un Bene certo, e un Male in-
certo, non si debbe mai lasciare quel Bene per paura
di quel Male. Qui è un Bene certo, che voi ingra-
viderete, acquisterete un' anima a Messer Domenedio.
Il Male incerto è, che colui che giacerà dopo la po-
zione con voi, si muoja; ma c' si trova anche di
quelli che non muojono. Ma perchè la cosa è dub-
bia, però è bene che Messer Nicia non incorra in
quel pericolo. Quanto all' atto, che sia peccato,
questo è una favola; perchè la volontà è quella che
pecca, non il corpo; e la cagione del peccato è dis-
piacere al Marito; e voi gli compiacete; pigliarne
piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltre di questo,
il fine si ha a riguardare in tutte le cose. Il fine
vostro si è, riempire una sedia in Paradiso, conten-
tare il Marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuo-
le di Lotto, credendosi di essere rimase sole nel Mon-
do, usarono col padre; e perchè la loro intenzione
fu buona, non peccarono.

Atto, III.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 177

Terenz, ein wenig grell, aber nach dem Leben, mahlen wollten Beide in ihren Lustspielen, durch die sie aber nicht so berühmt wurden, wie durch ihre minder rühmlichen Werke. Einige biographische Notizen über diese, noch in mancherlei Hinsicht übrigens sehr verschiedenen Rorhphäen der satyrischen Litteratur ihrer Zeit, mögen bis zur Fortsetzung der Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie in diesem Buche ausgesetzt seyn.

Was auch die billigste, wie die strengste Kritik gegen den ehrlosen Mißbrauch, den der Aretiner von seinen Talenten machte, mit vollem Rechte erinnert mag; als Lustspieldichter ist er einer vom ersten Range unter den Autoren seiner Nation. Bis zum classischen Adel des komischen Styls brachte auch er freilich es nicht. Er wollte es so weit nicht bringen. Sein sitten- und zügelloser Geist übersprang gleich muthwillig die Schranken des Anstandes und der dramatischen Kunst. Rohe Possenteißerei galt ihm, wenn sie kräftig ergözte, so viel, als der feinste Witz. Aber das Lächerliche und das Schlechte in allen Verhältnissen des Lebens bemerkte niemand mit hellerem Auge, und zeichnete niemand natürlicher, als er. Meister seiner Sprache, und abgesägter Feind aller Affectation und Prätension, stellt er die Charaktere, die er zeichnet, mit der komischen Wahrheit hin, die seiner geschwinden Hand nicht entging. Aber er nahm sich nicht die Zeit, mit ernsthaftem Fleiß an seinen Werken zu bessern; denn es war ihm mit Nichts ein Ernst, außer mit den Dukaten, die ihm seine feile Feder eintrug. Seine Lustspiele schrieb er, wie sein Publicum sie am liebsten hatte; also in Prose. Die Leichtigkeit des

Dialogs in seinen Stücken ist unverbesserlich; und an komischen Situationen ist kein Mangel ¹⁾).

Eines

1) In dem Teatro comico Fiorentino sind auch des Aretiners Lustspiele übergangen, weil die Akademie della Crusca sie überging. Vier davon sind zusammengedruckt unter dem Titel: *Quattro commedio del divino Pietro Aretino*. Venez. 1588. 8. Die übrigen muß man einzeln auffuchen. Als Probe des komisch-dramatischen Stils des Aretiners mag hier eine burleske Schluß-Scene aus seinem Marschall (il Marescalco) stehen. Dieser arme Sünder von Marschall hat, bei allem Widerwillen gegen den Ehestand, aus Höflichkeit gegen seinen Fürsten sich entschlossen, eine ihm bestimmte Schöne zu heirathen, und als es zur Trauung kommt, findet er, daß die vermeinte Schöne männlichen Geschlechts ist. Der Geistliche, der das unnatürliche Paar zusammenbringen soll, heißt durch das ganze Stück vorzugsweise der Pedant (il Pedante). Warum er so heißt, leuchtet aus seinen ersten Worten ein.

Ped. Spectabili viro Domino Marescalco, placet vobis, piace egli a voi, per vostra sposa, mogliere, donna, e consorte Madonna.

Maresc. Non vi ho io detto, che non posso, perchè io sono aperto?

Rag. Ciaucie, gli è chiusissimo.

Con. O vuoi dir sì, o vuoi, che io t'ammazzi?

Rag. Dite di sì padrone!

Bal. Ahi signor conte.

Maresc. Signor sì, io la voglio, la mi piace, misericordia.

Con. Parla forte.

Mar. La mi piace, io la voglio, misericordia, signor!

Cau. Te Deum laudamus.

Con. Basciatevi nel metter lo anello.

Sposa. Uh, uh.

Maresc. Mai non vidi la più vergognosa.

Cau. Parlatemi domani.

Con. Basciala su!

Rag. Sallata.

Mar.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts, 179

Eines etwas edleren Geistes Kinder sind die Lustspiele des Lasca^{m)}. Mit fester Hand zeichnete auch

Mar. La Lingua, au? io son concio per le feste, martire la faccia Dio, che vergin no la potria farne Dio, ne la madre, oh cornetto io non ho potuto fuggire la tua trista aria, pazienza.

Gent. Ingrataccio.

Mar. Va, e fideti de signori, o, o, o, o.

Spo. Debbe essere il bestiale huomo.

Mar. Jo vo pur veder, che spesa io ho fatta al mio dispetto.

Ped. Dispetto disse il Petrarca.

Mar. State salda, state ferma, fatevi in qua, più, più, o sta molto bene.

Spo. Ah, ah, ah!

Mar. O castrone, o bue, o bufalo, o scempio, che io sono, egli è Carlo paggio, ah, ah, ah.

Con. Come diavolo, Carlo!

Cau. Lascia ci vedere, egli è Carlo per Dio, ah, ah, ah.

Con. Adunque noi ci siamo stati?

Cau. Stati ci siamo, ah, ah, ah.

Amb. Orasi, che ci possiamo chiamare babbioni Manrovani, ah, ah, ah.

Phe. Che cento novelle, ah, ah, ah.

Ped. E masculo? In fine nemo sine crimine vixit.

Atto V.

Weil die sämtlichen Schriften des Aretiners vom Papste verboten wurden, nahm sich der Buchhändler Greco zu Vicenza die ehrlose Freiheit, zwei Lustspiele, den Heuchler (Ipocrito) und den Philosophen (Filosofo), deren Verfasser ohne allen Zweifel der Aretiner ist, unter dem Namen des Tansillo drucken zu lassen, der an seinen eignen Sünden genug zu tragen hatte. Den Betrug zu verstecken, betitelte der Buchhändler das erste Stück *il Finco*, und das zweite *il Soffista*, und beide heißen nun *leggiadre commedie del Sign. Luigi Tansillo, Vicenza, 1601.*

m) Sechs Lustspiele des Lasca wurden schon unter dem Titel: *Commedie di Anton-Francesco Grazzini, detto*

er Thorheiten und Charaktere seiner Zeit nach der Natur; und auch sein Dialog hat ganz die komische Bescheidenheit, die Ariost und der Cardinal von Bibiena eingeführt hatten. Aber seine Manier ist zu geschwätzig. Die wirklich komischen Einfälle und Situationen sind durch unbedeutend gaufelnde Conversation in seinen Stücken zu sehr geschwächt. In lecken Scherzen war er ein größeres Meister, als in treffender Satyre. Da er sich einmal laut gegen alle zweck- und geistlose Nachahmung der Alten erklärt hatte, suchte er durch kritischen Spott unter andern Pedantismen auch die Prologen nach dem Plautus und Terenz und die Inhaltsanzeigen, die damals noch vor dem Stücke recitirt wurden, vom italienischen Theater zu verscheuchen. Vor seinem Lustspiele die Hexe (la Strega) treten statt der gewöhnlichen Vorredner der Prolog und der Inhalt, komisch personificirt; von verschiedenen Seiten zugleich auf, und beweisen einander, daß sie im Grunde beide überflüssig sind ⁿ).

Schwer:

il Lasca, Venez. 1582. in 2 Bändchen gesammelt. Ein siebentes Stück, das ihm zugeschrieben wird, steht nebst den übrigen im Teatro comico Fiorentino.

n) Man kann nach diesem drolligen Prolog auch den dialogischen Styl des *Lasca* beurtheilen:

Pro. Dio vi salvi, onoratissimi spettatori.

Arg. Buon giorno vi dia Dio, uditori nobilissimi.

Pro. Qui semo per recitarvi.

Arg. Bonifazio Cittadino Fiorentino —

Pro. Chi è costui sì mal creto?

Arg. Chi vuol questo insolente di quà?

Pro. Chi sei tu, ò là, e che vai cercando?

Arg. E tu che fai qui, e come ti domandi?

Pro. Sono il Prologo, e vengo à recitarlo à questi generosi Gentil 'uomini.

Arg.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 181

Schwerlich wurden mit demselben Nationalbeisfalle die Lustspiele des Giann Maria Cecchi gegeben, ob sie gleich, wegen ihrer philologischen Correctheit, ein classisches Ansehen in der italienischen Literatur erhielten. Man hat wenig biographische Nachrichten von diesem Cecchi. Er war ein Florentiner und schrieb zunächst für das florentinische Theater. Deswegen bemühte er sich auch, bis zur Affectation, alle Personen in seinen Lustspielen das reinste Toscanisch reden zu lassen. Blinde Nachahmung der Alten darf man ihm nicht vorwerfen. Die Scene in seinen Stücken ist immer Florenz; und selbst die griechisch klingenden Namen der handelnden Personen wollte er abgeschafft wissen. Aber seine Charakterzeichnungen sind nicht viel mehr als allgemeine Umrisse ohne komische Kraft; und überdieß fast in jedem Stücke dieselben; ein Paar geizige, oder pedantische Alte; ein Paar

Arg. E io son l'Argomento, e vengo à farlo a queste belle, e valorose donne.

Pro. Non sai tu, che 'l Prologo vâ sempre innanzi alla Comedia? però vattene dentro, e lascia prima dir à me.

Arg. Vattene dentro tu, che non servi a niente, e lasciami far l'uffizio mio.

Pro. Tu fusti sempre mai odioso, e rincrescevole.

Arg. E tu vilano, e presuntuoso.

Pro. Se io hò questo privilegio, e questa maggioranza; perche voi tu tormela?

Arg. Tu l'haj anco senza ragione, non havendo a far nulla con la Comedia, e si può fare agevolmente senza te; e fusto aggiunto alle Comedie, non già per bisogno, che elle n'avessimo, ma per commodo del Compositore, ò di colui, ò di coloro, che le facevano recitare: e non sei buono se non a scusargli; mà senza me non si può fare in modo niuno.

Paar verliebte und verschwenderische junge Herren, u. d. gl. Er hatte die gute Absicht, das komische Theater der Italiener zu einer Schule der Sitten so wohl, als des reinen Geschmacks, zu veredeln; aber er verwechselte die moralischen Betrachtungen, die er in dieser guten Absicht seinem Dialog einwebte, mit lehrreicher Anschaulichkeit. Auch ist sein Dialog bei aller Eleganz ein wenig unbehülflich und für das Lustspiel zu studirt. Einige seiner Stücke schrieb er in Prose, andre in reimlosen Jamben, in denen auch Abwechselungen vorkommen, die sich Ariost nicht erlaubte^{o)}).

Dem Publicum und den Gelehrten empfehlen sich durch komische Wahrheit zwei Lustspiele des gelehrten Strumpfwirkers zu Florenz, Giambattista Gelli. Das eine heißt der Tragkorb (la Sporta), das andere der Irrthum (l'Errore). Dieser Strumpfwirker Gelli wußte sich durch seine litterarischen Talente so in Ansehen zu setzen, daß die florentinische Akademie ihn zu ihrem Mitgliede aufnahm. Er hielt mehrere Vorlesungen in dieser Gesellschaft. Auch aus dem Lateinischen verstand er zu übersetzen^{p)}).

Ein

o) Zehn Lustspiele von Cecchi kamen gesammelt heraus zu Florenz, 1583. Sieben davon stehen im Teatro comico Fiorentino. — Proben der Manier Cecchi's auszuheben, ist nicht wohl möglich, weil er durchaus nichts Hervorstechendes in seiner Manier hat. Der mehr als philologische Werth seiner Lustspiele muß vorzüglich nach der correcten Verbindung der Scenen geschätzt werden.

p) Das Lustspiel *La Sporza* hat Gelli, nach einigen Literatoren, aus den Papieren Machiavelli's aufgelöst und umgearbeitet.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 183

Ein Paar verb komische Stücke des Agnolo Firenzuola, dessen Schicksale zur Geschichte der satyrischen und burlesken Poesie dieses Zeitraums gehören, sind die *Trinuzia* (la Trinuzia) und die *Lucida* (la Lucida) ^{q)}.

Zur speciellen Geschichte des komischen Theaters der Italiener gehörte nun noch eine kritische Anzeige der Lustspiele der Gesellschaft der Betäubten (*Intronati*) zu Siena; ferner der komisch dramatischen Arbeiten der nichts weniger als homogenen Köpfe Francesco d'Ambrà; Salviati; Caro; Berschi; Razzi; Ercole Ventivoglio; Lodovico Domenichi; Dolce; Tansillo; und Anderer, deren lange Namenreihe hier umsonst stehen würde ^{r)}. Der in unsern Tagen ganz anders berühmt gewordene Name Buonaparte kommt auch mit auf dieser Liste vor ^{s)}. Zu den vorzüglicheren Lustspielen in Jamben gehört besonders der *Krebs* (*il Granchio*) von Salviati, dem Stifter der Akademie della Crusca. In den Lustspielen des Neapolitaners

q) In einem vor mir liegenden Bändchen finden sich beide unter dem Druckort Florenz, 1551 und 1552, ohne Namen des Verlegers; und doch hat sich Ludovico Domenichi unter der Vorrede zu dem ersten als Herausgeber genannt.

r) Wenn sich doch nur ein italienischer Litterator, statt diese Reihe durch neue Namen zu verlängern, die Mühe gegeben hätte, chronologische Ordnung in den Catalog von Lustspielen aus dem sechzehnten J. h. zu bringen!

s) Von einem Niccolò Buonaparte ist ein Lustspiel unter dem Titel *die Witwe* (*la Vedova*) zu Florenz, 1592, gedruckt.

ners della Porta traten auch spanische Charaktere unter komischen Verhältnissen auf.

Wäre es möglich, die komische Kraft, die in dieser Menge von Lustspielen vertheilt ist, in einige wenige Stücke zusammen zu drängen, so hätte vielleicht keine Nation ein so wahrhaft komisches Theater, als die Italiener. Wurde auf diesem Theater, wenn man es von der moralischen Seite ansieht, durch anschauliche Frivolität wieder verdorben, was durch treue Darstellung lächerlicher Sitten und Charaktere in der moralischen Welt Nützliches gewirkt wurde, so war doch dieser Fehler eher zu verzeihen, als wenn man das Theater zu einer Kanzel verschoben hätte, um es zur Sittenschule zu veredeln; denn durch diese in späteren Zeiten beliebte Verdrehung des Zwecks der Kunst wäre das Lustspiel, vor den Augen der unpedantischen Vernunft, statt von Thorheiten zu heilen, selbst zur gutgemeinten Thorheit geworden. Aber irgend ein italienisches Lustspiel aus dieser Periode für classischen erklären und es in eine Linie mit den vorzüglichsten Lustspielen der Franzosen stellen, kann nur das eigenfinnige Nationalvorurtheil italienischer Kritiker und Dilettanten.

Der Volksgeschmack in Italien wurde um die selbe Zeit, als die neuen Lustspiele von regelmäßiger Art kaum zu zählen waren, seiner alten Kunstform die (*commedia del arte*) noch mehr zugewandt durch den in der Geschichte des italienischen Theaters unvergeßlichen *Ruzzante Vecchio*¹⁾. Die Entstehung

1) Auch Mazzuchelli hat ihn in seinem Wörterbuche nicht ver-

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 185

stehung der Kunstkomödie, des wahren Nationalkustspiels der Italiener, verliert sich im Dunkel der alten Volksvergnügungen, die kein Chronikenschreiber seiner Aufmerksamkeit werth fand. Vermuthlich erhielten sich noch von der Zeit her, wo Farcen, für Jedermann verständlich, als Nachspiele hinter den lateinischen Religionsdramen gegeben wurden, wandernde Gesellschaften von Schauspielern, die ihre Kunst nicht mit jenen Farcen aussterben lassen wollten. Diese Kunst, eine komische Rolle nach einem Plane, der nur die ersten Ideen zur Ausführung gab, geschickt zu extemporiren, mußte in den Augen des Volks von weit mehr Talent zeugen, als die beste Action des Schauspielers, der seine Rolle auswendig gelernt hatte. Der Schauspieler, dessen Glück an dem Beifall seines Publicums hing, mußte sich um so fleißiger in den Charakter dieses Publicums einstudiren, je weniger er, wenn sein Spiel mislang, die Schuld auf seinen Autor schieben konnte. Treffende Nationalität in die Charaktere der extemporirten Stücke zu legen; eben dazu die Neckereien zu benutzen, die sich ein District in Italien gegen den andern und eine Stadt gegen die andere im Gefühl ihres besondern Patriotismus unaufhörlich erlaubte; und den auf diese Art komisch nachgeahmten Stadt- und Landcharakteren eine Art von theatralischer Unveränderlichkeit und ein bestimmtes Costum zu geben, an dem man z. B. den
venet

vergessen. S. den Artikel *Beolca*. Untersuchungen über den wahren Familien-Namen dieses Ruzzante, *Beolco*, oder *Beolco-Ruzzante* kann, wer Lust hat, ebendasselbst finden. — Ruzzante's Lustspiele *Aconitana*, *Fiorina*, *Rhodiana* u. a. sind gedruckt zu Venedig 1565.

venezianischen Kaufmann, den bolognesischen Doctor, den neapolitanischen Kenommisten sogleich erkannte, wenn er sich nur zeigte; alle diese Gedanken gaben natürlich einer den andern. Die stehenden Rollen im echten Nationalstyl fesselten das Publicum, und setzten die wandernden Schauspielertruppen in den Stand, ihren Darstellungen eine dramatische Vollendung zu geben, die sonst für sie unerreichbar gewesen wäre. Jeder Schauspieler brauchte sich nun nur in Eine Rolle einzustudiren, die er wie ein Amt verwaltete. So erklärt es sich von selbst, was historische Nachforschungen nur errathen lassen, wie mit der italienischen Kunstkomödie die von ihr unzertrennlichen Special-Charaktere entstanden, von denen sich in der Folge nur der einzige Arlechino auf das ausländische Theater verirrete, wo er denn freilich nicht zu Hause gehörte, und wo er auch, besonders weil er seine wichtige Gesellschaft nicht mitgebracht hatte, bald so aus der Art schlug, daß er zuletzt mit Spott und Verachtung heimgeschickt wurde. So geschmacklos waren die Erfinder der italienischen Kunstkomödie nicht, einen komischen Kauz in bunter Jacke als ein phantastisches Geschöpf unter Personen figuriren zu lassen, die nach Costum und Sitte zu einer ganz andern Welt gehörten. Arlechino war unter den stehenden Special-Charakteren der italienischen Kunstkomödie der drohligste Bediente von Bergamo; Pantalón war der venezianische Kaufmann; Brighella der Kuppler aus Ferrara; Pulicinello der lustige Bruder aus Apulien; Gelsomino der römische Sturzer; Spaviento der spanisch-neapolitanische Kenommist. In dessen hatte alle Vorliebe, die das italienische Publicum für diese Nationalstücke zeigte, noch immer keinen litterarischen Kopf gereizt, sich ihrer anzunehmen.

Unges

2. Vom Ende d. funfz. b. sechz. Jahrhunderts. 189

uern, die sonst keine Pedanten waren, mit der kleinlichsten Gewissenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerspiele zum Grunde gelegt. Leicht würde diese Inconsequenz des Geschmacks sich selbst aufgehoben haben, wäre unter den Verfassern von neuen Trauerspielen ein Meister in der tragischen Kunst aufgestanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur steifen Nachahmung der Alten.

Die tragischen Versuche Trissin's, Rucellai's und Alamanni's sind schon oben angezeigt. Auf Trissin's Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neueren Litteratur, folgte die Tullia des Lodovico Martelli^{u)}, eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und frostigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist seine Tullia. Lucius Tarquinius und sein Bruder Demaratus treten zuerst auf und halten Reden, in denen sie einander schöne Sachen sagen^{x)}.
Dann

u) Bei Tiraboschi. heißt dieser Martelli "questo colto poeta." Proben von seiner Stanzepoesie sind oben mitgetheilt. Seine Tullia steht in den Opere di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerst auf und spricht:

O piu de gli oechi miei caro fratello,
Che del nostre Avo antico il nome serbi
Et la speranza ancor d'ogni nostr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che mostravi aver tanto disio.
Questa è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

Dann kommt Tullia und hält eine Rede von mehr als zweihundert Versen. Dann singt der Chor seine trivialen Betrachtungen, mit denen darauf Tullia in mehreren Strophen concertirt^{y)}. So geht die Composition fort. Eine Amme und ein Bote helfen der Erzählung der tragischen Begebenheiten nach. Unter den redenden Personen ist auch ein Schatten. Dieser muß Effect gemacht haben; denn es folgte eine Zeitlang fast kein tragisches Werk, in welchem nicht ein Schatten eine Rolle bekam.

Mehr, als die Tullia des Lodovico Martelli, zog die Aufmerksamkeit, zwar nicht des Publicums, aber doch der Gelehrten, ein mythologisches Trauerspiel, die Canace (la Canace) des Speron Speroni.

Si crudolmente il bel Regno e la vita.
 Quella è la Selva, ove le dotte Dee
 Figlie di Giove con Egeria spesso
 Partiano i santi suoi pensieri ascosti,
 Et quello è'l colle, ove l'alpestre Cacco
 Ascolse il fatto frutto al grande Alcide:
 Et ove ei fu da lui di vita casso.
 Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli,
 Nati di Marte: ivi il santo Augurio
 Ebbe Romol da Dio, per ch'oi fu rege:
 Et diede à Roma sua le Leggi, e'l nome, etc. etc.

y) Die tragische Tirade fängt an:

Quante lagrime, ohimé, quanti sospiri
 Escon de gli occhi nostri, e del bel seno,
 Voi ne mostrate veramente à pieno,
 Che noi potem soffrir troppi martiri.
 Io non vorrei, ma pur convien, ch'io giri
 Gli occhi de l'alma in voi,
 Et quei del corpo, e poi
 Vinta d'alta pietà molto sospiri:
 Et da me sia divisa, in pensar quale
 (Scudo si fatto il mio) sia'l vostro male.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 189

nern, die sonst keine Pedanten waren, mit der kleinlichsten Gewissenhaftigkeit, der Erfindung und Beurtheilung der neuen Trauerspiele zum Grunde gelegt. Leicht würde diese Inconsequenz des Geschmacks sich selbst aufgehoben haben, wäre unter den Verfassern von neuen Trauerspielen ein Meister in der tragischen Kunst aufgestanden. Aber keiner brachte es weiter, als bis zur steifen Nachahmung der Alten.

Die tragischen Versuche Trissin's, Rucellai's und Alamanni's sind schon oben angezeigt. Auf Trissin's Sophonisbe, das erste regelmäßige Werk dieser Art in der neueren Litteratur, folgte die *Tullia* des Lodovico Martelli^{u)}, eines Mannes, der wohl einen sonoren Vers machen konnte, aber durch alle seine Verse bewies, daß der Geist der wahren Poesie wenig Theil an seinen metrischen Arbeiten hatte. Ein Gewebe von declamatorischen Phrasen und frostigen Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge ist seine *Tullia*. Lucius Tarquinius und sein Bruder Demaratus treten zuerst auf und halten Reden, in denen sie einander schöne Sachen sagen^{x)}.
Dann

u) Bei Tiraboschi heißt dieser Martelli "questo colto poeta." Proben von seiner Stanzepoesie sind oben mitgetheilt. Seine *Tullia* steht in den *Opere* di M. Lodovico Martelli, Firenze, 1548. 8.

x) Lucius tritt zuerst auf und spricht:

O piu de gli oechi miei caro fratello,
Che del nostre Avo antico il nome serbi
Et la speranza ancor d'ogni nostr' opra:
Or puoi tu ben veder l'alta Cittade,
Di che mostravi aver tanto disio.
Questa è la bella Roma, ove mio Padre
Regnò molt' Anni, e ove poi perdeo

ter eines Sohnes ihres Bruders wird. Dann ergrimmt er zu einer so brutalen Rache, daß er das neugebohrne Kind den Hunden vorwerfen läßt. Seiner Tochter schickt er Gift und Dolch, 'damit sie sich selbst ihren Tod wähle. Auf die Nachricht von ihrem Tode stürzt sich Makareus in sein eigenes Schwert. Und nun es zu spät ist, gereuet es dem stürmischen Gotte, was er gethan hat. Das Widerliche der ehrlosen Liebe, die dieser Verwicklung zum Grunde liegt, suchte Speroni durch die Dazwischenkunft der Venus zu entfernen. Sie muß durch ihre unwiderstehliche Macht die armen Geschwister zwingen, die Natur zu verleugnen, weil Venus sich an dem alten Aeolus für die Willfährigkeit rächen will, mit der er der Juno, nach dem Virgil, die Bitte gewährte, durch einen Sturm die Flotte des Aeneas zu Grunde zu richten. Nach der zweiten Bearbeitung dieses dramatischen Werks muß deswegen auch Venus den Unwillen des Publicums von den unglücklichen Geschwistern schon vorläufig auf sich selbst durch einen Prolog lenken, der nach der ersten Bearbeitung fehlte. Die ganze Fabel schien nun nicht mehr so zurückstoßend zu seyn. Aber sie wurde dafür desto frostiger nach der neueren Sinnesart, die sich nur durch mythologische Studien so umarbeiten läßt, daß sie sich zum tragischen Mitgefühl bei inspirirten Leidenschaften und unverschuldeter Demüthigung der armen Sterblichen unter der rächerischen Ungerechtigkeit zürnender Götter bequemt. Ueberdieß ist die dramatische Composition der Canace des Speroni nicht weniger ungeheuer und widerlich, als die Fabel selbst. Nach dem Prolog der Venus tritt der Schatten des Kindes auf, das den Hunden vorgeworfen wurde, und nun aus der Unterwelt zurückkommt, um einen zweiten Prolog zu hal-

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 193

halten und dabei sich vor dem Publicum über sich selbst zu wundern, weil es in der Schattenwelt erfahren hat, was es in der Menschenwelt als ein eben gebornes Geschöpf noch nicht wissen konnte^{a)}. Nach dem auf diese Art der Zuschauer das ermordete Kind schon als einen Schatten kennen gelernt hat, rückt die Handlung, indem das Schauspiel selbst anfängt, bis zu der Periode zurück, wo Canace noch schwanger ist. Aeolus tritt mit seinem geheimen Rathe (consigliere) auf und verordnet ein Freudenfest zur Feier des Geburtstags seiner beiden Kinder. Dann kommt seine Gemahlinn Deiopea, wie sie hier heißt, mit ihrer Kammerfrau, der sie einen Unglück bedeutenden Traum erzählt. Dann kommt Makareus mit seinem Bedienten (famiglio), gesteht sein Vergehen, entschuldigt es aber sehr resignirt mit dem übernatürlichen Einflusse, der ihn dazu gezwungen. Endlich mit dem dritten Act zeigt sich Canace selbst, hochschwanger, wenige Stunden vor ihrer Entbindung. Zwischen dem dritten und vierten Act wird sie entbunden. Die Fortsetzung der Handlung folgt nun dem Gleise des Mythos. Die Mord- und Greuelthaten aber ereignen sich nicht auf dem Theater. Sie werden sämmtlich berichtet. Ohne Zweifel glaubte Speroni, in dieser Composition schulgerecht dem Aristoteles gefolgt zu seyn. Nur den Chor konnte er in der Familie des Aeolus nicht füglich unterbringen. Er merkte deswegen zum Beschlusse jedes Acts an: Der Chor fehlt

a) Der Schatten bemerkt:

Or io, che mi morì, senz' aver nome,
Incomincio a sapere
Le cose a nome, e tutto.

. Prologo.

Bouterwek's Gesch. d. schön. Redek. II. B.

N

fehlt (Corò manca), und glaubte, wenigstens durch diese Bezeichnung einer Lücke dem Aristoteles und seinen Regeln den nöthigen dramaturgischen Respect zu bezeigen. Nur zum Beschlusse, nachdem Aeolus erklärt hat, daß er sich an den Nachkommen des Aeneas, den irdischen Enkeln der Venus, fürchterlich rächen will, tritt ein Chor von Winden auf, um zu versichern, daß Aeolus ein Mann ist, der Wort hält ^{b)}). Zu loben an Speroni's dramatischer Arbeit ist ein sonorer Schwung der Sprache in kurzen, gewisser Maßen lyrischen Versen ^{c)}). Aber mit drama-

b) Der Chor singt, was er füglich sagen könnte, wenn es doch nur Prose ist:

Le minaccio superbe
 Di questo Dio, ch' in noi
 E nell' onde del mare
 Può tutto il suo desio,
 Sono ferme promesse,
 Ch' egli fallir non suole, etc.

c) Zuweilen mischt sich auch ein wenig ernstliche Poesie in diese Verse, z. B. wenn Aeolus, als er sich noch im häuslichen Frieden glücklich fühlt, sagt:

Squota Bellona il suo flagel sanguigno;
 Sparte l'Odio in disparte
 Il suo veleno; e la Discordia pazza
 Squarci altrove a se stessa il petto e i panni.
 Amiamo noi;

Atto. I.

Oder, wenn er droht:

Vadano nell' Inferno
 A far lor nozze nuove, ed Imeneo
 Accenda lor sua face nelli fiamme
 Triste di Flegetonte, onde Megera
 Tolse il foco, che gli arse
 Di quello empio furore,
 Che tu chiami amore.

Atto. III.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 199

malischem Geist ausgeführt ist auch nicht eine einzige Scene.

Nicht viel mehr läßt sich von den Trauerspielen des Ezio Giraldi rühmen; auch nicht von seiner *Orbecca* (*Orbecche*), der die italienischen Kritiker den Preis vor den übrigen zuerkennen. Der Stoff dieses Stücks ist historisch. *Orbecca*, die Tochter eines Königs von Persien, hat sich ohne Wissen ihres Vaters mit einem jungen Armenier vermählt. Zur Strafe dafür läßt der ergetimte Vater, als er das Geheimniß erfährt, den Gemahl und die Kinder seiner Tochter ermorden und ihr die zerstückelten Glieder in einem Korbe überreichen. Die unglückliche *Orbecca* ermordet dafür wieder ihren Vater, und dann sich selbst. Unter den Personen des Stücks sind die Göttin *Nemesis*, die Furien, und ein Schatten *).

Die Trauerspiele des Lodovico Dolce sind größten Theils gar nur Uebersetzungen oder unglückliche Umarbeitungen der Werke des Sophokles, Euripides, und Seneca. Eine *Dido* fügte er nach dem Virgil hinzu *).

Noch

a) Neun Trauerspiele des Stralbi wurden zusammen gedruckt zu Venedig, 1583; die *Orbecca* allein schon früher, Venedig, 1564.

b) Einige Literatoren heben unter den Trauerspielen des Dolce besonders die *Martiana* hervor, die sehr gefallen haben soll. Unter den *Tragedie di M. Lodovico Dolce, di nuovo ricorrette e ristampate*, Venez. 1560, ist diese *Martiana* nicht zu finden. Besonders gedruckt ist sie zu Venedig 1561, mit dem Zusatz auf dem Titel: *Recitata in Vinezia nel palazzo del eccell. S. Duca di Ferrara*.

Noch mehrere unter den Versuchen in der tragischen Kunst, die damals ein Publicum suchten und von den italienischen Litteratoren noch immer, eint wie das andre, gerühmt werden, sind mythologische Stücke, z. B. der *Astyanax* und die *Polixena* von *Ortensio di Salò*, die *Progne* von *Lodovico Domenichi*.

Ein natürlicheres Nationalproduct der italienischen Phantasie war das romantische Schäfer-Drama. Natürlich war es wenigstens im Sinne der damaligen Zeit. Denn schon im fünfzehnten Jahrhundert hatten sich die Sonetten- und Canzonensänger der Schäferpoesie bemächtigt, und aus den antiken Eklogen, deren Form sie nachahmen wollten, nach romantischer Sinnesart etwas Neues, wenn gleich nicht eben etwas Sonderliches, gemacht. Damals war auch schon ein gewisser *Niccolò von Corteggio* auf den Einfall gekommen, die halb lyrischen, halb dramatischen Conversationsstücke aus der Schäferwelt, deren es in kurzer Zeit eine Menge gab, zu einem kleinen Schauspieler zu erweitern. Aber sein *Cephalus*, den die Litteratoren gewöhnlich für das erste Schäfer-Drama erklären, wurde als ein gar zu roher Versuch bald wieder vergessen. Erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kam die romantisch modificirte Schäferwelt in aller Form auf das Theater, um sich da zu behaupten. Zu Ferrara wurde im Jahr 1545 das Opfer (*il Sacrificio*), ein Schäferspiel von *Agostino Beccari*, vor dem fürstlichen Hause Este mit allem theatralischen Pomp aufgeführt. Nun war die neue Gattung beliebt geworden.

h) Man sehe den Artikel *Agostino Beccari* bei *May* 3 u. 4.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 197

worden. Bald folgte die Egle von Cinzio Giraldi; dann der Unglückliche von Agostino Argenti von Ferrara. Hier mag es genug seyn, diese ersten Schäferstücke als Vorübungen zu nennen, die sich nur noch bei den Litteratoren in Andenken erhalten haben, seitdem Torquato Tasso durch seinen Amint das Publicum zu dem Vortrefflichsten in dieser Art von Dichtungen verwöhnte.

*

*

*

Keine Art von Poesie aber machte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, mit der lyrischen, epischen und dramatischen in die Wette, mehr Glück, als die satyrische.

Man kann die italienische Satyre mit demselben Rechte, wie das mit ihr verwandte Lustspiel, in zwei Gattungen, die gelehrte und die nationale, abtheilen. Die erste wurde gelobt; aber nur die zweite wirkte wie ein Ferment auf die ästhetische wie auf die moralische Sinnesart des Publicums. Jene sollte bessern, und änderte wenig. Diese, deren Tendenz nichts weniger als moralisch war, verhütete den Ausbruch, wenn auch keines Lasters, doch gewiß mancher Thorheit. Aber sie trug auch nicht wenig zur Entwicklung der schlaunen Bedachtsamkeit bei, die immer merklicher die alte Treuherzigkeit, die edle Sinesseinsicht eines Dante und Petrarch in Italien verdrängte.

zu hell. — Auch auf dem Titel des Stücks werden Notizen darüber mitgetheilt.

Noch mehrere unter den Versuchen in der tragischen Kunst, die damals ein Publicum suchten, wie von den italienischen Litteratoren noch immer, eben wie das andre, gerühmt werden, sind mythologische Stücke, z. B. der *Astyanax* und die *Polixena* von *Girolamo di Salò*, die *Progne* von *Lodovico Domenichi*.

Ein natürlicheres Nationalproduct der italienischen Phantasie war das romantische Schäferdrama. Natürlich war es wenigstens im Sinne der damaligen Zeit. Denn schon im funfzehnten Jahrhundert hatten sich die Sonetten- und Canzonensänger der Schäferpoesie bemächtigt, und aus den antiken Eklogen, deren Form sie nachahmen wollten, neuromantischer Sinnesart etwas Neues, wenn gleich nicht eben etwas Sonderliches, gemacht. Damals war auch schon ein gewisser *Niccolò von Correggio* auf den Einfall gekommen, die halb lyrischen, halb dramatischen Conversationsstücke aus der Schäferwelt, deren es in kurzer Zeit eine Menge gab, zu einem kleinen Schauspieler zu erweitern. Aber sein *Cephalus*, den die Litteratoren gewöhnlich für das erste Schäferdrama erklären, wurde als ein gar zu roher Versuch bald wieder vergessen. Erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts kam die romantisch modificirte Schäferwelt in aller Form auf das Theater, um sich da zu behaupten. Zu Ferrara wurde im Jahr 1545 das Opfer (*il Sacrificio*), ein Schäferspiel von *Agostino Beccari*, vor dem fürstlichen Hause Este mit allem theatralischen Pomp aufgeführt^{f)}. Nun war die neue Gattung beliebt geworden.

f) Man sehe den Artikel *Agostino Beccari* bei *Wagener*.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 197

worden. Bald folgte die Egle von Cinzio Giraldi; dann der Unglückliche von Agostino Argenti von Ferrara. Hier mag es genug seyn, diese ersten Schäferstücke als Vorübungen zu nennen, die sich nur noch bei den Litteratoren in Andenken erhalten haben, seitdem Torquato Tasso durch seinen Amint das Publicum zu dem Vortrefflichsten in dieser Art von Dichtungen verwöhnte.

* * *

Keine Art von Poesie aber machte in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien, mit der lyrischen, epischen und dramatischen in die Wette, mehr Glück, als die satyrische.

Man kann die italienische Satyre mit demselben Rechte, wie das mit ihr verwandte Lustspiel, in zwei Gattungen, die gelehrte und die nationale, abtheilen. Die erste wurde gelobt; aber nur die zweite wirkte wie ein Ferment auf die ästhetische wie auf die moralische Sinnesart des Publicums. Jene sollte bessern, und änderte wenig. Diese, deren Tendenz nichts weniger als moralisch war, verhütete den Ausbruch, wenn auch keines Lasters, doch gewiß mancher Thorheit. Aber sie trug auch nicht wenig zur Entwicklung der schlaunen Bedachtsamkeit bei, die immer merklicher die alte Treuherzigkeit, die edle Sinesseinsfalt eines Dante und Petrarch in Italien verdrängte.

zu hell. — Auch auf dem Titel des Stücks werden Notizen darüber mitgetheilt.

drängte, und ein hervorstechender Zug im Nationalcharakter des Italieners wurde.

Die gelehrte Satyre, wie wir diejenige nennen können, die, als Nachahmung ähnlicher Gedichte von Horaz und Juvenal, von Ariost in die neue Litteratur eingeführt wurde, gelang den Italianern sehr unvollkommen. Ariost würde, wie oben erzählt ist, den neuen Ton richtiger angegeben haben, wenn er als Satyriker unbefangener gewesen wäre. Seinen Nachfolgern in der Manier, die durch sein Beispiel Autorität erhielt, fehlte nicht nur sein Talent der Leichtigkeit und Präcision in Gedanken und Sprache; sie entfernten sich auch entweder von der horazischen Heiterkeit noch weiter, als Ariost, und gestielen sich noch mehr in juvenalischer Declamation; oder, wenn sie wahren Spott von Schimpf und Klage zu unterscheiden verstanden, wurde ihre gute Laune viel zu unwillig, um dichterisch zu seyn.

Ercole Bentivoglio kam zunächst nach Ariost in den Ruf eines correcten Satyrikers. Der Familienglanz seines Namens — denn seine Vorfahren bis auf ihn waren Dynasten von Bologna — und das ungünstige Schicksal, das ihn aus dieser noch von seinem Vater Annibal II. beherrschten Stadt vertrieb, erhöhte vielleicht in den Augen des Publicums und der Gelehrten das Verdienst, nach dem er als Verfasser mehrerer Lustspiele, Sonette und Satyren strebte. Jetzt steht er vor der vorurtheilsfreien Kritik etwas kleiner da. Man begreift kaum, wie er, ein Mann von fürstlicher Abkunft, so gegen alle Urbanität sündigen konnte, wie er es in seinen satyrenartigen Versen gethan hat. Sechs solcher Versuche in

ter-

terze rime sind von ihm bekannt^{g)}. In der ersten dieser von ihm und den Litteratoren sogenannten Satyren lacht er über die Verliebten. Er nennt sie "Narren zum Todlachen", dankt "Gott dafür, daß ihm kein Weib über die Maße gefälle", und meint, daß die Verliebten auch schon zur Erkenntniß der Wahrheit kommen, wenn sie von der Krankheit angesteckt werden, die er platt heraus mit dem rechten Namen nennt^{h)}. Im zweiten dieser Werke klagt er über die Mißhandlungen, die sich das unglückliche Italien von fremden Armeen gefallen lassen muß. Da spricht der Patriot seinen Unwillen kräftig aus, aber nicht als Satyriker, und nicht als Dichter. In einer andern Declamation, wo er gegen den Geiz predigt, greift er kühn und derb genug den Papst Clemens VII. an, aber ohne allen Wißⁱ⁾. Und in einer launigt seyn sollenden Beschreibung seiner Lebensart,

vers

g) Sie stehen nebst allen ähnlichen Satyren aus der ersten Hälfte des sechzehnten J. h. in den *Sette libri di Satire, raccolti per Francesco Sansovino. Venez. 1573. 8.*

h) O pazzi; 'o cose da scoppiar di riso!
 I' lodo Dio, che non mi piace alcuna
 Oltra misura; e vai, misero uomo,
 — — — — —
 — Temo, che le donne anco in dispregio
 Avrete al fin, dal mal Francesco domo.

Satira I.

i) Papa Clemente per Ferrara arabbia,
 E, non l'avendo, struzze sì di doglia,
 Quantunque Roma ed altre terre egli abbia,
 E se l'avesse ancor, che Dio no'l voglia,
 Non si contentaria.

Sat. IV.

mit seinen Versen vergessen hätte, schon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige solcher Satyren von seiner eignen Hand noch vermehrte^{p)}. Man sieht aus dieser ganzen Sammlung, daß die feynere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbst die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in diesen Versen selten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von selbst wächst, hier und da schöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu seyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die pasquillinische und libertinische, oder die italienische Nationalsatyre nennen kann. Sie ist unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poesie dieses Zeitalters. Die Geschichte beider will als ein Ganzes erzählt seyn.

Frivoler Scherz und Spott war seit der Entstehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürstliche Lorenz von Medici hatte es so wenig unter seiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verse voll kecken Unbermuths unter das Volk auszustreuen, das sich nach solcher Ergözung sehnte^{q)}. Im Zeitalter Ariost's schämte sich fast kein Dichter und kein Mann von Ehre und Ansehen mehr, diesen zügellosen Geschmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metrischen Compositionen zu befördern. So wie Berni diesen Auswuchs der Poesie ästhetisch veredelte, wie oben erzählt ist, so wollte nun Jeder, wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.

q) Vergl. I. Band, S. 261.

fehlt, ersetzt er durch Leichtigkeit ^{a)}). Aber kein Aus-
druck war ihm zu niedrig, wenn er auch weiter nichts
als im Vorbeigehen einen Einsall hinwerfen wollte ^{b)}).
Wörter aus der Sprache des gemeinsten Lebens, auf
eine witzelnde Art statt der eigentlichen und edleren
gebraucht, mußten seiner Satyre die pikante Popu-
larität geben, die dem italienischen Publicum so viel
Freude machte.

Weniger feck, aber auch matter, und doch nicht
viel feiner, sind die satyrischen Versuche von Vincis-
guerra, Lodovico Dolce, Girolamo de'
Domini und Andern, die Francesco Sanso-
vino, ein Mann, dessen Namen man sonst vielleicht
mit

De conventi infilzando Ave Marie,
Bia sciando e marmottando Paternostri,
Quali oggi, per provar, se per più vie
S'ascende in ciel, godon con la moglie re.

Sat. V.

a) Man lese z. B. den Anfang der Satyre, in der er
über die Herrschaft der blinden Gewohnheit
spottet. Von seinem Raben, der im Käfig schmachtet,
nimmt er zuerst Veranlassung, von den Slaven der
Convenienz zu reden, die das Herz nicht haben, sich
zu befreien:

Sanfedonio, io ho un corvo. Rincrease
Star tanto in gabbia, e non può piu durarla;
Ma e pericòl, che muora, se n'esce.
Tien basse l'ali; lasciasi cascar la
Coda, li cola becco; e benche foglia
Croccitar qualche volta, ora non parla, etc.

Sat. III.

b) z. B. — La mia penna in un baleno
Và di trasto in sentina, e a mio dispetto
Scompiscia altrui,

Sat. V.

mit seinen Versen vergessen hätte, schon damals in eine Sammlung brachte, die er durch einige solcher Satyren von seiner eignen Hand noch vermehrte^{p)}. Man sieht aus dieser ganzen Sammlung, daß die feynere und überhaupt die edle Satyre noch keinem Italiener gelingen wollte. Selbst die Seele aller Satyre, die Ironie, kommt in diesen Versen selten oder nie zur Sprache.

Aber wie ein wucherndes Unkraut, das überall von selbst wächst, hier und da schöne Blumen treibt, aber nirgends aufhört, Unkraut zu seyn, gedieh in Italien damals die Satyre der andern Art, die man die pasquilinsche und libertinische oder die italienische Nationalsatyre nennen kann. Sie ist unzertrennlich verbunden mit der burlesken Poesie dieses Zeitalters. Die Geschichte beider will als ein Ganzes erzählt seyn.

Frivoler Scherz und Spott war seit der Entstehung der neuen Cultur in Italien ein Nationalbedürfniß geworden. Der fürstliche Lorenz von Medici hatte es so wenig unter seiner Würde gefunden, wie vor ihm der Barbier Burchiello, Verse voll lecken Unbermuths unter das Volk auszustreuen, das sich nach solcher Ergözung sehnte^{q)}. Im Zeitalter Ariost's schämte sich fast kein Dichter und kein Mann von Ehre und Ansehen mehr, diesen zügellosen Geschmack durch burleske Sonette, Carnavalslieder, und jede Art von metrischen Compositionen zu befördern. So wie Berni diesen Auswuchs der Poesie ästhetisch veredelte, wie oben erzählt ist, so wollte nun Jeder,

wer

p) S. die Anmerk. g). S. 199.

q) Vergl. I. Band. S. 261.

wer Lust und Talent hatte, in Versen oder in Prose zu scherzen und zu spotten, zur Cultur dieser köstlichen Gemüthsunterhaltung das Seinige beitragen. Die Menge der scandalösen Schriften aus der goldenen Periode der italienischen Litteratur würde eine Reihe von Bänden füllen, wenn sie alle gesammelt würden.

Und hier möchte wohl der rechte Platz für einige Nachrichten von dem verrufenen Peter dem Aretiner seyn, den seine schaamlosen Vergötterer mit nicht weniger Enthusiasmus, als die Nation ihren Ariost, den Göttlichen nannten ^{r)}. Zu Arezzo im Florentinischen war dieser merkwürdige Mensch gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts als Bastard geboren. Sein Vater soll Luigi Bacci geheissen haben. Er selbst begnügte sich mit seinem Taufnamen Peter und dem Anhange Der Aretiner (Pietro Aretino), ohne zu besorgen, durch einen andern Peter, der auch von Arezzo seyn und sich, wie mehrere Aretiner, nur nach seiner Vaterstadt zu nennen Lust haben konnte ^{s)}, verdunkelt zu werden. Für die Erziehung des talentvollen Bastards geschah nichts. Er that sich auch in der Folge, als er ein gefeierter Mann geworden war, nicht wenig darauf zu Gute, Alles, was er war, durch sich selbst geworden zu seyn. Ob

r) Graf Mazzuchelli fand der Mühe werth, eine besondre *Vita di Pietro Aretino* zu schreiben. Auch in seinem Wörterbuche ist der Artikel *Pietro Aretino* einer der vorzüglicheren.

s) In Mazzuchelli's Wörterbuche sind nicht weniger als zwanzig Autoren registrirt, die gewöhnlich nur nach ihrer Vaterstadt *Aretini* genannt werden. In keiner Provinzialstadt Italiens sind auch so viel berühmte Männer geboren, als in Arezzo.

und seine Hände waren verstümmelt. Schon frey lockten seine Feinde laut. Man machte schon heilige Grabschriften auf ihn; als er von seinem Kranklager wieder aufstand, und, furchtbarer und verheerlicher, als je, allen Drohungen, wie allen Einsperren, trotzte. Seine Briefe, deren nicht wenige gedrukt sind, beweisen, mit wie vielen berühmten und angesehenen Personen er in Verbindung stand. Er ging nach Florenz zurück. Der Tod seines Gönners Johann von Medici schien ihn in neue Verlegenheit zu setzen. Aber wohlflug genug, ein neues Glück mit Verstand abzuwarten, zog sich der Aretiner in eine litterarische Einsamkeit zurück und lebte vom Ertrage seiner Feder. Als privatisirender Schriftsteller zog er nach Venedig. Aber seine Entfernung von der großen Welt währte nicht lange. Ihn mit dem Pabst Clemens auszusöhnen, machte sich der Doge Grilli selbst zu einem gelegentlichen Gesandten. Im Gefolge einer feierlichen Ambassade, die die Venezianer an den Kaiser Carl V. abschickten, war Peter der Aretiner; und für ihn schien sich der Kaiser fast mehr, als für die Ambassade, zu interessiren. Vom Kaiser geehrt und beschenkt, kam er nun auch bei dem neuen Pabst Julius III. in solches Ansehen, daß er den päpstlichen St. Peters-Orden erhielt. Er, der Verfasser der sittenlosesten Schriften, die seit der Erfindung der Buchdruckerkunst in Umlauf gekommen waren, stand auf dem Punkte, Cardinal zu werden. Verdrießlich darüber, daß er es nicht wurde, verließ er Rom wieder. Nicht lange nachher, im J. 1557, starb er zu Venedig¹¹⁾.

Die

11) Unter den Grabschriften, durch die man nach seinem Tode

hatte. Seine Meinung war auch nicht, in Arezzo zu bleiben. Er wollte sich nur dem florentinischen Hofe nähern. Von dieser Zeit an suchte er überhaupt, durch Schaden klug gemacht, seine sittenlose Autorschaft mit der feinsten Politik in Uebereinstimmung zu bringen; und dieser Politik verdankte er das unerhörte Glück, auf dem Wege, der ihn sonst an den Pranger oder in's Zuchthaus geführt hätte, immer höher von Würde zu Würde zu steigen, und von den Großen des Landes, deren Geißel er hieß^{t)}, mit Gunstbezeugungen überhäuft zu werden. Bald nach seiner Entfernung von Rom erschien er als ein Mann, der Achtung verlangte, am Hofe des Johann von Medici zu Florenz. Durch diesen Fürsten, der ihn sehr freundlich aufnahm, wurde er dem Könige Franz von Frankreich bekannt. Er war nun, wie es der Augenblick verlangte, abwechselnd schamloser Autor und anständiger Weltmann. Eine goldne Kette, die ihm der König Franz schenkte, war das erste Ehrenzeichen, das er öffentlich als einen Beweis des Ansehens tragen konnte, in welchem er bei den Großen stand. Mit diesem Ehrenzeichen geschmückt, wagte er sich auch wieder nach Rom; und der Papst hatte nichts dagegen. Aber kein gutes Glück wartete dieses Mal des Aretiners in Rom. Er wurde von einem Menschen, den er als Nebenbuhler in einer Liebschaft durch giftige Verse zur doppelten Rache gereizt hatte, meuchelmörderisch überfallen und mit einem Dolche so übel zugerichtet, daß man ihn für todt nach Hause trug. Fünf Wunden hatte er in der Brust erhalten,
und

t) Il Flagello de' Principi, il Veritiere, e'l Divino sind die Epithete, die seinem Namen auf den Titelblättern seiner Bücher fast canzelmäßig angehängt wurden.

Werth würde er seinen Schriften, besonders seinen Versen, ohne Mühe haben geben können, wenn nicht alle Mühe gespart hätte, durch die man nicht weiter als Vollkommenheit erreicht. Ihm genügt Beifall und Geld. Jährlich aufs wenigste tausend Scudi zu verdienen, bedurfte er, wie er von sich rühmte, nichts mehr als ein Tintefäß, eine Feder, ein Buch Papier; und weil ihn gar nichts ernstlich interessirte, schrieb er alles Mögliche; schamlos satyrische Dialogen; eine Paraphrase der sieben Bußpsalme; drei Bücher von der Menschheit Christi; Betrachtungen über das erste Buch Moses; das Leben der heil. Catharina; noch mehrere geistliche Werke; Lustspiele; ein Trauerspiel; ein Paar unvollendete Epopöen; Sonette, satyrische Capitel u. s. w. ^{u)}. Fast alle diese Schriften gehören in Italien zu den verbotenen Büchern. Die Satyre des Arretiners, so sehr sie von seinen Zeitgenossen gesüchtet wurde ^{x)}, ist zu persönlich, um für die Nachwelt sonderliches Interesse zu haben. Auch wo man weiß,

u) Das vollständige Verzeichniß der Schriften Peters des Arretiners liefert Mazzuchelli. Die burlesk satyrischen Capitel, Stanzas und Sonette glänzen nach ihrer Art auch in den oben angezeigten *Opere burlesche*, die Capzini zu sammeln anfing.

x) Wie sehr der Kaiser Carl V. sich vor der Feder des Arretiners fürchtete, pflegt man unter andern durch eine ziemlich bekannte Anekdote zu beweisen. Als Carl mit seiner Flotte von der übel berechneten und unglücklich ausgefallenen Expedition gegen Algier zurückkam, ließ er unverzüglich dem Arretiner, damit er schweigen möchte, ein Geschenk von hundert Scudi einhändigen. Der Arretiner nahm das Geld und sagte, indem er es nahm: "Eine kleine Summe für eine so große Narrheit."

weiß, wen sie treffen soll, ist sie wegen der vielen Neben-Anspielungen auf die Sitten und gesellschaftlichen Gebräuche jener Zeit schwer zu verstehen. Wo sie in Episteln an Grobe eingekleidet und deshalb züchtiger und gemäßigter ist, blickt die schlaue Unterthänigkeit des Aretiners und zuweilen auch ganz ohne Schleier seine Bettelei durch^{y)}. Was er für die Cultur der italienischen Prose gethan hat, wird im folgenden Capitel berührt werden.

Eine Schule stiftete indessen der Aretiner nicht. Er war selbst, nur mit mehr Ungezogenheit, als alle seine Vorgänger, einem längst gebahnten Wege gefolgt. Mehr als Ein guter Kopf schloß sich, mancher

y) Was kann man z. B. Bettelhafteres lesen, als folgenden Schluß eines seiner poetischen Sendschreiben an den Großherzog von Florenz:

Or nel venire a la conclusione,
Ponga mente a la mia grande speranza
La grandissima vostra discrezione,
Che amicitia non fu, ma fratellanza,
Quella c'hebbi col vostro genitore
Di propria man di voi n'ho la quietanza.

So ben ch'io gli era inutil servitore,
Ma piacque a la bonta che vi fa tale
Scrivermi cio per rallegrarmi il core,
Che vi par de la lettera Imperiale
Che gia mandovi la sua Maestade
Perche voi mi tenesse in su le gale.

Finaliter la vostra umanitade
Facci ora si, che non l'esca di mente
La mia straordinaria povertade.

Di Vinezia rifugio d'ogni gente
Nel mese di Novembre a giorni doi
L'anno affamato troppo bestialmente
Pietro Aretino Servo dei servi di voi.

cher freilich nur in seinen übermüthigen Launen, an den nicht weniger frivolen, aber feineren Berni. Unter denen, die mit Berni Partei gegen den Aretiner machten, war einer der eifrigsten Vossen: und Satyrer, Reimer Giovanni Mauro, aus einer edlen Familie im Friaul. Seine burlesken, oder bestenken Verse gehören zu den derbesten in ihrer Art, haben aber übrigens keinen besondern Charakter^{a)}. Eben so wenig die ähnlichen Arbeiten von Molza und dem sonst sehr ehrbaren Della Casa, der sich nicht schämte, unter andern auch durch eins der scandalösesten Schmußgedichte berühmt zu werden^{b)}.

Zur Partei des Aretiners gehörte Agnolo Firenzuola von Florenz. Als Lustspieldichter ist er schon oben genannt. Er war, nach dem Bericht der meisten Litteratoren, wo nicht ein Abt, doch ein Geistlicher^{b)}. Sein entschiedener Hang zur libertinischen Poesie bestimmte ihn freilich zu einem andern Stande. Aber was vertrug sich damals nicht mit dem Stande eines Geistlichen in Italien?

Anfangs

2) Man findet sie in den schon öfter angeführten Opern *burlesche*.

a) Das schändliche *Capitolo del forno* von della Casa scheint auch selbst den Italienern fast zu kräftig gewesen zu seyn, weil es den unnatürlichen Lüsten schmeichelt, die im neueren Italien, wenn gleich vielleicht nicht viel weniger als im alten Griechenland und Rom beliebt, doch immer versteckt geblieben waren.

b) Tiraboschi (*Storia etc.* T. VII. p. III.) will nicht glauben, daß Firenzuola ein Geistlicher gewesen sei, weil ein Geistlicher keinen so frivolen Geschmack haben könne. Dachte der große Kenner der Litteratur nicht einmal an den Erzbischoff della Casa?

Anfangs Freund des Aretiners, dann sein erbittertester und unversöhnlicher Feind war der damals mit ihm fast gleich-berühmte Niccolò Franco von Benevent. Auch seiner mußte vorläufig schon bei der Geschichte der Sonettenpoesie gedacht werden; und wer die classische Eleganz seiner vortrefflichen Schiffersonette zu schätzen weiß, muß die Verwilderung eines so vorzüglichen Kopfs noch mehr bedauern. Aber Franco war, wie der Aretiner, ein zu niedrig denkender Mensch, um nach der Idee irgend einer Vortrefflichkeit sich ernsthaft zu bilden. Anfangs gelang es auch ihm, sich bei den Großen einzuschmeicheln und Geschenke bald zu erbetteln, bald zu ertrögen. Seine Pasquille wurden wie die des Aretiners gefürchtet. Aber, wie dieser, sich mit Ehren aus jedem verrießlichen Handel zu ziehen, in den ihn seine Schmähsucht verwickelte, verstand er nicht. In Venedig wurde er mehr als Ein Mal mit verdienten Stockschlägen belohnt. Die Auszeichnung, die dem Aretiner von den Großen widersuhr, scheint zu der Erbitterung, die Franco gegen ihn faßte, die erste Veranlassung gegeben zu haben. Meid von der einen, Rache von der andern Seite, und eine gleich ehrlose Denkart Beider riß sie nun hin, in den giftigsten Sonetten einander bis auf den moralischen Tod zu verfolgen. Der fruchtbarste an solchen Sonetten war Franco. Er lieferte nicht weniger als zweihundert und funfzig, die ausdrücklich unter dem Titel Sonette gegen den Aretiner in's Publicum kamen; und um die Lectüre noch annehmlicher zu machen, fügte er zweihundert Stück hinzu; die er ohne Umstände nach ihrem Inhalte *Priapeia* betitelte ^{c)}.
Aber

c) *Rime di M. Niccolò Franco contra Pietro Aresino, e*
D 2
la

Aber der Aretiner triumphirte, und Franco sank immer tiefer. Wüthend griff nun der Elende ohne alle Rücksicht mit seinen pasquillinischen Versen Jeden an, wer ihm in den Wurf kam. Er trieb es so lange, bis der Pabst Pius V. ihn ausersah, ein Exempel zu statuiren, und dem unerhörten Unfuge der Pasquillenreimerei ein wenig Einhalt zu thun. Niccolò Franco starb vor Rom am Galgen im J. 1569.

Aber die Anhänglichkeit des italienischen Publicums an die burlesk satyrische und schlüpfrige Poesie dauerte fort. Der Mann, der damals als das kritische Oberhaupt der zügellosen Secte der Spott- und Possen-Reimer sich geltend zu machen wußte, war Anton Francesco Grazzini von Florenz, bekannter unter dem akademischen Spignahmen der *Plotzfisch* (il *Lasca*). Er selbst hatte sich mit diesem Nahmen beehrt, als er in Florenz Mitglied der Akademie der Feuchten (degli Umidi) wurde; und als er in die neugestiftete Akademie von der Klee (della crusca) trat, fand er nicht für nöthig, sich umzutausen, weil doch, wie er zu bemerken beliebte, die *Plotzfische* mit Mehl bestreuet würden, wenn man sie briete. Solche an sich schaalten Anekdotchen gehören auch zur Geschichte des litterarischen Geschmacks einer Nation. Grazzini war nichts weniger, als ein gemeiner Kops, und bei aller seiner fast schwärmerischen Vorliebe für die frivolste Geistesunterhaltung blieb er ein Mann von Ehre. Sein heller Verstand und sein unbefangener Sinn verleiteten ihm die monotone Liebeslitanei der Petrarchisten und
die

la Priapea del medesimo. Terza edizione, con grazia e privilegio Pasquillico. 1548.

die steife Feierlichkeit der pedantischen Nachahmer der Alten. Diesen Verirrungen des Geschmacks seiner Zeitgenossen wollte er herzlich entgegenarbeiten. Deswegen pries er in Prose und in Versen die unaffectirte Poesie Berni's. Deswegen veranstaltete er die bekannte Sammlung von Gedichten im bernesehen Styl, und eine ähnliche, durch die er die Carnavalslieder vor dem Untergange zu retten suchte ^d). Seine eignen Gedichte gehören größten Theils in dieselbe Classe. Eigenthümliches haben sie wenig, aber sehr viel Natur, Leichtigkeit und eine männliche Präcision des Ausdrucks ^e).

Nach

d) Beide Sammlungen sind schon oben angezeigt.

e) Folgendes artige Sonett des Lasca an sich selbst enthält seine Theorie der wahren Dichtkunst:

Ben doverresti il cielo e tutti i santi,
Lasca, divotamente ringraziare,
Che fuor di man de' dotti e de' pedanti
Uscita è l'alma Poesia volgare.

Or si vedranno Mascherate e Canti
Chiari ed allegri per Firenze andare;
Talchè la plebe, le dame e gli amanti
Più non s'avranno il cervello a stillare.

Allegrezza, piacer, diletto e spasso
Aran delle Commedie gli uditori:
E le regole antiche andranno a spasso.

Giuochi diversi, e travagliati amori:
La speranza e'l timore; or alto or basso
Chiuderan lieti e tormentosi i cuori:

E dopo usciran fuori
Intermedi giocondi, che daranno
Gioja e contento, e non pena ed affanno:

Perchè a veder s'avranno,
Stravaganti non già, furî e terribili;
Ma chiari, belli, vaghi e conoscibili.

Talchè quasi invisibili

Nach der Sammlung, die Grazzini veranfaßte, kann man den Werth der burlesken Poesie dieses Zeitalters in ihrem ganzen Umfange hinlänglich schätzen lernen. Alle metrischen Formen, die damals die beliebtesten waren, wurden dem unedlen Stoffe angepaßt; die Stanze indeß weniger, als die Sonettenform und die Reimkette. In diesen Formen wetteiferten die wichtigsten Köpfe, dem Inhalte Mannigfaltigkeit und überraschende Neuheit zu geben; und doch brachten sie es nicht viel weiter, als bis zur lustigen Uner schöpflichkeit in zwei Arten von Späßen. Was in ihren Satiren mehr als Persönlichkeit war, kleideten sie entweder in komische Lobreden auf alle möglichen Dinge ein; oder der unsaubere Theil ihrer Witzerei war gewöhnlich nichts andres als ein doppelsinniges Spiel mit gewissen Wörtern, die man nach Belieben in einer ehrbaren oder unehrbaren Bedeutung verstehen kann. Dergleichen Spiele betrieb man auch gesellschaftlich, besonders in der Akademie der Ungeschlachten (Rozzi)^f).

In die erzählende Poesie drang der burleske Styl anfangs mit etwas weniger Uebermuth. Berni's Umarbeitung des verliebten Roland von Bojardo schwebte noch zwischen entschiedenem Scherz und halbem Ernste. Zum lächerlichen Helden eines burlesk

Rimarranno i poemi, ascosi e piatti,
Alla Latina, o alla Greca fatti.

Eine gute Sammlung aller Sonette und Canzonen des Lasca sind die Rime di *Antonfrancesco Grazzini*, detto *il Lasca*. Firenze, 1741. 8.

^f) Einer ihrer Hauptmänner war *Angelo Cenni*, genannt *il Risoluto*. S. die Sonetti del *Risoluto de' Rozzi*. Siena, 1547.

2. Vom Ende d. funfz. b. sechz. Jahrhunderts. 215

Iest erzählenden Gedichts machte den großen Roland zuerst Teosilo Folengo aus dem Mantuanischen, auch einer von den lustigen Abenteurern, deren Bahnen sich in ganz Italien durchkreuzten. Auch er war geistlich erzogen; wurde Benedictiner; Mönch; entließ aus dem Kloster; trieb sich mit seinen leichtsinnigen Versen am längsten im Neapolitanischen umher; wurde endlich, nach der Vorstellungsart seiner Glaubensgenossen, wieder gottessfürchtig, und starb im J. 1544 im Kloster. Unter dem Namen Limerico Pitocco gab er sein Rolandchen (*Orlandino*) heraus^{g)}; eine drollige Verkleidung des Roland, den man sich als den Großen zu denken gewohnt war, in einen Bettelknaben.

Eben dieser Folengo brachte einen neuen Hauptspass, die macaronische Poesie, in die Mode. So fing man jetzt an ein halb lateinisches, halb italienisches Kauderwelsch zu nennen, das durch sich selbst schon Lachen erregte. Ob Folengo der Erfinder dieses Kauderwelsch ist, oder ob er es nur zuerst methodisch behandelt und auf eine komische Art in Umlauf gesetzt hat, ist kaum der Mühe der litterarischen Nachforschung werth. Denn den Anfang dieser lächerlichen Sprachmischung hatten ohne Zweifel unwissende Lateinschreiber gemacht, die es ganz ernstlich damit meinten. In der Lateinschreiberei der mittleren Jahrhunderte achtete man kaum darauf; und mancher Klosterbruder Folengo's mochte wohl ein ähnliches Latein sprechen. Aber nur ein

jovias

g) Die älteste Ausgabe des *Orlandino* ist die Venezianische vom Jahr 1526.

jovialischer Kopf, der ein so feiner Kenner der reinen Latinität und seiner Muttersprache, wie Folengo, war, konnte die Laune und das Talent haben, und die Mühe aufwenden, aus einem Quodlibet von Italienisch und Latein etwas Witziges zu machen und lange Gedichte in dieser Manier zu versificiren. Folengo's macaronische Gedichte, die er unter dem Namen *Merlinus Coccajus* herausgab^{b)}, sind freilich von einem Ende bis zum andern nicht viel mehr als Poesen; aber den Rang artiger Poesen muß ihnen die Kritik zugestehenⁱ⁾.

Was in Italien für die übrigen Dichtungsarten damals geschah, ist kaum nennenswerth, die
Wers

b) *Opus Merlini Coccaji, poetae Mantuani, Macaronicorum.* — Die vor mir liegende Ausgabe (Amsterdam, 1692) hat erklärende Randglossen.

i) Ein Probbchen der macaronischen Sprache und des macaronischen Witzes des Folengo mag diese kleine Elegie seyn:

Tempus erat, flores cum primavera galantos
Spuntabat, & freddas scolat Apollo brinas.
Sancta facit saltare foras Agnesa lufertas,
Capraque cum Capro, cum Cane Cagna coit.
Stalladizza novas Armenta Biolcus ad herbas
Menat, & ad Torum calda vedella fugit.
Boschicolae frifolat Rosignolae gorga per umbras
Rognonesque magis scaldat alhora Venus.
Ante meos oculos quando desgratia duxit
Te, dum pascebam, cara Zanina, Capras.
Discarigaviſ Amor talem mihi crede verettam;
Quod pro te veluti pegola nigra brusos.

Werke der Dichter abgerechnet, die schon oben hervorgehoben sind.

Kein Schäfergedicht entstand, das neben Sanazzar's *Urkadien* gestellt zu werden verdiente. An inbedeutenden Eklogen war kein Mangel. Solche Eklogen waren fast so gemein wie mittelmäßige Sonette.

Unter den didaktischen Gedichten, die zu ihrer Zeit Leser fanden und noch nicht ganz in Versessenheit gerathen sind, waren die bekanntesten die *Jagd* von einem gewissen Tito Giovanni von Scandiano, und eine Bearbeitung desselben *Thesaurus* von Erasmo von Balvasone. Beide übersetzten auch Verschiedenes aus der alten Litteratur. Aber ihre Lehrgedichte traten hinter denen von Rucellai und Alamanni in den Schatten. Die *Amme* (*la Balia*) von Tansillo, ein didaktisches Werkchen in *terze rime*, ist mehr eine Rede, durch welche den Müttern die Pflicht, ihre Kinder nicht an Ammen zu übergeben, in das Gewissen demonstriert wird, als ein Gedicht.

Zur Geschichte der Reimkünste und metrischen Spiele ist hier kein Raum. Die Versuche, dem italienischen Romanzo die antiken Sylbenmaße widernatürlich aufzudringen, wurden besonders von dem gelehrten Kritiker Claudio Tolommei von Siena erneuert ^{k)}. Auch Annibal Caro machte,

k) Die Monstrosität der Hexameter und Pentameter des Tolommei kann man nach folgenden beurtheilen:

te, so gut es gehen wollte, italienische Hexameter und Pentameter.

Torquato Tasso.

Italien hatte nun eine poetische Litteratur. Seine berühmtesten Dichter waren Häupter einer kaum übersehbaren Schaar. Sie standen nicht mehr, wie Dante und Petrarck zu ihrer Zeit, fast einzig, als Wundermänner, vor dem Publicum da. Ariost war der Homer seiner Nation geworden. Der erste Preis der italienischen Poesie wurde wenigstens von competenten Richtern keinem Andern, als ihm, zuerkannt. Wenn der nächste gebühre, darüber aber waren die Stimmen so getheilt, daß kaum ein Richterspruch hörbar werden konnte. Der wahre Abstand zwischen Ariost und allen seinen mitdichtenden Zeitgenossen war gar zu groß. Die Stelle für den Dichter, der nach ihm der Erste heißen sollte, war noch offen. Torquato Tasso, der diese Stelle einnahm, macht wieder Epoche

Orna il colle vago, Parnaso, or adorna la fronte
 Quinci di santi rami, quindi di frondi sacre.
 Spargi intorno i fiori con colta amaranto viole,
 Colma d'odor tutta spiri la bella via.
 L'arbore che è sempre verde e sacro sempre ad Apollo
 Oggi per ampio giro stenda i felici rami:
 Oggi e l'acqua pura, che d'alto Elicona risorge;
 Veggasi piu chiara che si vedesse pria.
 Oggi le sante muse con amica ed onesta favella
 Cantino i fatti tui, Febo, le lode tue.
 A gara Calliope canti or colla dotta Talia:
 A gara contra Erato canti la bella Clio,
 O come dritto fia, che si vaga santa carola
 Colma di gioje vada, piena di feste giri.

che in der Geschichte der italienischen Poesie. Der Geschichtschreiber möchte hier ein neues Buch anfangen. Aber so wohl der Geist der Poesie Tasso's, als der Abstand zwischen ihm und den folgenden Dichtern, fällt deutlicher in's Auge, wenn man die Epoche, die mit Ariost anfang, mit Tasso sich endigen läßt.

Torquato Tasso's Leben ist das romanhafteste aller italienischen Dichter nach Dante ¹⁾. Wer es mit dem Leben Ariost's vergleicht, kann, auch ohne von dem einen oder dem andern einen Vers gelesen zu haben; sich schon in der Muthmaßung ein ziemlich richtiges Bild von der Charakterverschiedenheit der Poesie beider Dichter entwerfen. Beide lebten ungefähr unter denselben Verhältnissen, wenn gleich zu verschiedenen Zeiten, an demselben Hofe. Aber Ariost war, zu seinem Glück, ein praktisch verständiger Mann, und Tasso, zu seinem Verderben, auch da, wo es praktischen Verstand galt, ein Dichter. Jener wurde mit aller seiner Weltklugheit seines Lebens nicht froh. Welches Glück durfte sich dieser, der sich mit leidenschaftlich schwärmender Phantasie jedem Gefühle hingab, an einem Hofe versprechen?

Die

1) Hinlänglich bekannt ist Tasso's Biographie von seinem Zeitgenossen und Freunde, dem Marchese Giambattista Manso. Aber eben so bekannt ist auch, daß diese Biographie den Leser gerade da verläßt, wo man sich nach historischen Aufschlüssen zu den merkwürdigsten Unglücksfällen Tasso's am lebhaftesten seht. Wer den Dichter als Menschen näher kennen lernen will, muß seine Briefe nicht übersehen. In der vollständigsten Ausgabe der Werke Tasso's (Benedig, 1735, in 12 Quartbänden) nehmen die Briefe zwei Bände ein.

Die günstigsten Umstände vereinigten sich; das Talent, mit dem Torquato Tasso im J. 1544, als eilf Jahre nach Ariost's Tode, zu Sorrento im Neapolitanischen geboren wurde, früh zu entwickeln^{m)}. Sein Vater Bernardo Tasso, der als Staatsmann und Dichter in Ansehen stand, übergab ihn dem Jesuitercollegium in Neapel zur ersten Erziehung. Dort soll der lebhafteste Knabe schon in seinem achten Jahre Verse gemacht und Reden gehalten haben. Bald darauf mußte ihn sein Vater, den das Schicksal seines Fürsten aus dem Neapolitanischen vertrieb, einem Verwandten zu Rom anvertrauen. Von Rom wurde der junge Tasso nach Bergamo geschickt. Von Bergamo kam er endlich, in den alten Sprachen schon hinlänglich unterrichtet, in seinem dreizehnten Jahre auf die Universität zu Padua; und sein erstes literarisches Bestreben war, ein Polyhistor zu werden. Zum bewundern glückte es ihm mit allen Studien, die er anfang. Er legte sich in Padua zugleich auf die Theologie, die Jurisprudenz, und die Philosophie; und nach vier Jahren wurde er von allen drei Facultäten, nach damaliger Sitte, mit einem Lorberkranze promovirt. Nur mit der Medicin scheint er sich nicht haben befassen zu wollen. Der achtzehnjährige Jüngling war nun schon in seiner Art ein gemachter Mann; und

m) Es macht den beiden italienischen Städten Sorrento und Bergamo Ehre, daß jede den Dichter, auf den die ganze Nation stolz ist, sich besonders als den ihrigen zueignet. Aber daß man darüber streiten konnte, ob Bergamo oder Sorrent Tasso's Vaterstadt sei, kann der unbefangene Verstand kaum begreifen; denn weder in Bergamo, noch in Sorrent bezweifelte man das Factum, daß Torquato Tasso in Sorrent geboren, seine Familie aber in Bergamo einheimisch war.

und schon verbreitete sich auch der Ruhm seiner Verse. Eine kleine Verfolgung erlebte er in Bologna, wohin ihn die Einladung des päpstlichen Vizelegaten gezogen hatte. Man hatte ihn im Verdacht, der Verfasser einiger ärgerlichen Spottsonette zu seyn, die in Bologna nicht gut aufgenommen wurden. Hässcher rückten auf sein Zimmer. Man durchsuchte seine Papiere. Sehr beleidigt durch diese polizeimäßige Behandlung, ging der junge Tasso nach Padua zurück. Er war noch nicht neunzehn Jahr alt, als er mit seinem Rinaldo (il Rinaldo), einem epischen Werke in zwölf Gesängen, als Nachahmer Ariost's das Publicum begrüßte.

Mit der Erscheinung des Rinaldo im J. 1562 fängt der zweite Theil der Lebensgeschichte Torquato Tasso's an. Er hatte dieses Gedicht dem Cardinal Ludwig von Este, einem Bruder des Herzogs Alfons II. von Ferrara, zugeeignet. Der Cardinal und der Herzog beriethen den Dichter, in dem sie einen zweiten Ariost heranreifen zu sehen glaubten, an ihren Hof. Voll jugendlicher Hoffnungen und dichterischer Träume und Entwürfe, zog Tasso in das herzogliche Schloß zu Ferrara ein. Er erhielt auf Kosten des Herzogs Alles, was zur anständigen Subsistenz gehört, und dazu keine Geschäfte. Er war auch beschäftigt genug mit seinem besetzten Jerusalem. Schon damals arbeitete er am Plan und an der Ausführung dieses Gedichtes, das seinen Namen durch Europa getragen hat; und das Publicum sprach schon davon. Berühmt, wie es nur selten ein junger Mann in diesem Alter gewesen ist, begleitete Tasso im Jahr 1571 den Cardinal von Este auf einer Reise nach Paris. Auch da wurde er verherrlicht. Bald nach seiner
ner

ner Zurückkunft sah er sein Schäferspiel, den *Amant*, das als eine Zwischenarbeit während der Fortsetzung des befreiten Jerusalem entstanden war, mit rauschem Beifalle vor dem Hofe zu Ferrara aufgeführt. Sein Glück an diesem glänzenden Hofe schien sich immer mehr zu befestigen, während vielleicht schon damals der Keim seines Unglücks in seiner Brust erwuchs. Denn wenn er, wie die geheime Geschichte meldet, die Prinzessin Leonora, die Schwester des Herzogs, leidenschaftlich zu lieben wagte, war damals, als er an allen Festen und Freuden des Hofes Theil nahm, die erste Veranlassung dazu. Mit Fleiß und Feuer arbeitete er indessen an seinem befreiten Jerusalem fort. Er verhehlte es nicht, daß er mehr, als der vergötterte Ariost, zu leisten gesonnen sei. So wenig Ruhmredigkeit in seinem Charakter lag, so auffallend mußte doch seine poetische Anmaßung seyn. Denn er tadelte laut an Ariost's rasendem Roland nicht nur die unschickliche Composition und etwa einige Stellen in der Ausführung; er verwarf, nach Grundsätzen, die ganze Manier der romantischen Epospöe, so wie sie nun schon eine classische Autorität in Italien erhalten hatte. Zu dieser kritischen Meinung bekannte er sich öffentlich durch seinen *Gonzaga*, ein Gespräch über die anständigen Freuden, das er drucken ließⁿ⁾. Den schwärmerisch-moralischen Ernst seiner Denkart wollte er in die romantische Ritterpoesie übertragen wissen; und eine regelmäßige Form, nach dem Muster der antiken Epospöen, schien ihm, ohne alle ängstliche Nachahmung

ders

n) *Gonzaga*, ovvero del piacer onesto, dialogo. Es steht im 7ten Bande der Venedigianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

derselben, zum Wesen und zur Würde der epischen Dichtung zu gehören. Jener moralische Ernst der romantischen Schwärmerei war aber den Italienern seit Petrarca ganz fremd geworden. Tasso zeigte ihn mit petrarchischer Treuherzigkeit auch in seinen Sonetten. Unter diesen Umständen konnte es ihm an Gegnern nicht fehlen. Man beneidete ihn als einen verzogenen Günstling des Glücks. Man fing an, ihn als einen Phantasten und Pedanten zu verlachen. An dem Hofe selbst, wo man seiner Poesie Gerechtigkeit widerfahren ließ, konnte seine Empfindsamkeit schwerlich gefallen; und prosaische Ansprüche an die Gunst der Damen zu machen, schien ihn um so weniger zu fleischen, da er nicht schön und noch dazu kränklich und hypochondrisch war.

Noch ehe das besetzte Jerusalem vollendet wurde, zogen sich die Wolken über dem Dichter schon sichtbar zusammen. Nach dem Berichte seines Freundes und Biographen Manso war es im Jahr 1577, als Tasso die Unbesonnenheit hatte, gegen einen Hofcavalier, der sich, wenigstens nach Tasso's Ueberzeugung, verrätherisch gegen ihn betragen hatte, in den fürstlichen Zimmern den Degen zu ziehen. Der Herzog, der damals dem Dichter noch sehr wohl wollte, glaubte der Ehre seines Hofes doch so viel schuldig zu seyn, daß er ein solches Vergehen nicht ganz ungeahndet ließe. Tasso erhielt auf einige Zeit Stubenarrest. Das sollte seine ganze Strafe seyn. Aber in der Phantasie des beleidigten Enthusiasten, der nur sein Recht verfochten zu haben glaubte, verwandelte sich sein Zimmer in ein entehrendes Gefängniß. Er hielt sich für unverantwortlich verkannt, gekränkt, und mißhandelt. Er entfloß heimlich vom Schlosse. Mit verstörtem
Sinn

ner Zurückkunft sah er sein Schäferspiel, den *Amant*, das als eine Zwischenarbeit während der Fortsetzung des befreiten Jerusalem entstanden war, mit rauschem Beifalle vor dem Hofe zu Ferrara aufgeführt. Sein Glück an diesem glänzenden Hofe schien sich immer mehr zu befestigen, während vielleicht schon damals der Keim seines Unglücks in seiner Brust erwuchs. Denn wenn er, wie die geheime Geschichte meldet, die Prinzessin Leonora, die Schwester des Herzogs, leidenschaftlich zu lieben wagte, war damals, als er an allen Festen und Freuden des Hofes Theil nahm, die erste Veranlassung dazu. Mit Fleiß und Feuer arbeitete er indessen an seinem befreiten Jerusalem fort. Er verhehlte es nicht, daß er mehr, als der vergötterte Ariost, zu leisten gesonnen sei. So wenig Ruhmredigkeit in seinem Charakter lag, so auffallend mußte doch seine poetische Anmaßung seyn. Denn er tadelte laut an Ariost's rasendem Roland nicht nur die unschickliche Composition und etwa einige Stellen in der Ausführung; er verwarf, nach Grundsätzen, die ganze Manier der romantischen Epope, so wie sie nun schon eine classische Autorität in Italien erhalten hatte. Zu dieser kritischen Meinung bekannte er sich öffentlich durch seinen *Gonzaga*, ein Gespräch über die anständigen Freuden, das er drucken ließⁿ⁾. Den schwärmerisch-moralischen Ernst seiner Denkart wollte er in die romantische Ritterpoesie übertragen wissen; und eine regelmäßige Form, nach dem Muster der antiken Epopen, schien ihm, ohne alle ängstliche Nachahmung

den

n) *Gonzaga*, ovvero del piacer onesto, dialogo. Es steht im 7ten Bande der Venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

derselben, zum Wesen und zur Würde der epischen Dichtung zu gehören. Jener moralische Ernst der romantischen Schwärmerei war aber den Italienern seit Petrarca ganz fremd geworden. Tasso zeigte ihn mit petrarchischer Treuherzigkeit auch in seinen Sonetten. Unter diesen Umständen konnte es ihm an Gegnern nicht fehlen. Man beneidete ihn als einen verzogenen Günstling des Glücks. Man fing an, ihn als einen Phantasten und Pedanten zu verlachen. An dem Hofe selbst, wo man seiner Poesie Gerechtigkeit widersprechen ließ, konnte seine Empfindsamkeit schwerlich gefallen; und prosaische Ansprüche an die Gunst der Damen zu machen, schien ihn um so weniger zu kleiden, da er nicht schön und noch dazu kränklich und hypochondrisch war.

Noch ehe das besetzte Jerusalem vollendet wurde, zogen sich die Wolken über dem Dichter schon sichtbar zusammen. Nach dem Berichte seines Freundes und Biographen Manso war es im Jahr 1577, als Tasso die Unbesonnenheit hatte, gegen einen Hofcavalier, der sich, wenigstens nach Tasso's Ueberzeugung, verrätherisch gegen ihn betragen hatte, in den fürstlichen Zimmern den Degen zu ziehen. Der Herzog, der damals dem Dichter noch sehr wohl wollte, glaubte der Ehre seines Hofes doch so viel schuldig zu seyn, daß er ein solches Vergehen nicht ganz ungeahndet ließe. Tasso erhielt auf einige Zeit Stubenarrest. Das sollte seine ganze Strafe seyn. Aber in der Phantasie des beleidigten Enthusiasten, der nur sein Recht verfochten zu haben glaubte, verwandelte sich sein Zimmer in ein entehrendes Gefängniß. Er hielt sich für unverantwortlich verkannt, gekränkt, und mißhandelt. Er entfloß heimlich vom Schlosse. Mit verstörtem
Sinn

Sinnen, und ungewiß, wohin er sich nun weiter w
den wollte, kam er in Turin an.

Verleidet war dem unglücklichen Tasso nun sch
sein Ruhm, der gerade jetzt seine äußerste Höhe w
rend des Lebens des Dichters erreicht hatte. Der v
te Gesang des befreiten Jerusalem wurde, als Pr
des Ganzen, in einer Sammlung von Gedichten
J. 1579 abgedruckt. Tasso selbst irrte indessen
ter dem pretiosen Namen Omero Fuggiuero
(Homer, der vor dem Streite flieht,) zwischen Tu
und Rom umher. Denn von Turin, wo man
mitleidig und freundlich aufgenommen hatte, war
vor neuer Verrätherci besorgt, schon wieder heiml
entflohen. In Rom nahm er seine Zuflucht zu ein
Landsmanne, dem Cardinal Albani. Auch bei dies
konnte er nicht ausdauern. Als Schäfer verkleid
machte er sich auf den Weg nach seiner Vaterstadt S
rento, um seine Schwester, die dort verheirathet w
einmal wiederzusehen. Aber auch in Sorrent l
ihn sein zerrüttetes Herz nicht lange ruhen. Ein C
fühl, über das er immer weniger Herr werden kon
te, zog ihn nach Ferrara zurück. Er suchte um
Erlaubniß nach, wieder umkehren zu dürfen; und
erhielt sie. Seine Wiederankunft in Ferrara wur
bei Hofe wie ein Fest gefeiert. Alles, was das g
Vernehmen zwischen ihm und dem Herzoge gest
hatte, schien verziehen und vergessen. Aber ehe m
sich dessen versah, war Tasso wieder entwischt.
hatte Kälte und Spott mitten in der Feierlichkeit
merkt, mit der man ihn wieder empfangen hat
Er klagte sein Leid dem Herzoge von Urbino. Die
Fürst rietb ihm in der besten Absicht, noch ein M
nach Ferrara umzukehren und seinem Beschützer ni

zu trocken. Er konnte nicht vorhersehen, daß der Unglückliche, der bis dahin sich nur einbildete, unedel behandelt zu seyn, nun wirklich die empfindlichste Beschimpfung erfahren sollte.

Was den Herzog Alfons II. von Ferrara, der bisher die Ehre seines Dichters als die seinige angesehen hatte, zu dem harten Verfahren bewog, das den Tiefgebeugten ganz zu Boden drückte, ist das historische Geheimniß, das noch durch keine Nachforschungen, weder in Bibliotheken, noch in Archiven, hat aufgeklärt werden können. Tasso selbst erwähnt in seinen Briefen, so viel ihrer bekannt geworden sind, auch nicht durch die leiseste Anspielung der Ursache der Demüthigung, die er nie verschmerzte. So viel sieht man wohl, daß denjenigen, die den Schlüssel zum Räthsel besaßen, selbst daran gelegen war, ihn zu verbergen. Dieser Umstand giebt denn allerdings der Anekdote, die der gelehrte Muratori von Hörensagen hatte und zuerst in's Publicum brachte, mehr Gewicht, als sie sonst haben würde^{o)}. Nach dieser Anekdote wurde der schwärmerische Tasso das Opfer der leidenschaftlichen und hoffnungslosen Liebe, die er für die Prinzessin Leonore von Este, die Schwester seines Fürsten, schon lange gefühlt und vergebens bekämpft hatte. Leonore von Este war es gewesen, die ihn zu den glühenden Sonetten begeistert hatte, aus denen alle Gefühle der unglücklichen Liebe mit einer

Wahr-

o) Muratori machte diese Anekdote zugleich mit mehreren bis dahin ungedruckten Briefen des Tasso bekannt, die er für die venezianische Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dichters sammelte. Sein Bericht steht im letzten Bande dieser Ausgabe.

Wahrheit sprechen, die keine täuschende Kunst so stark und innig nachahmen kann. Den Namen seiner Leonore in seinen Gedichten tönen zu lassen, ohne sich zu verrathen, huldigte er poetisch zum Schein einer Hofdame, die Leonore Sanvitale hieß. Nie hatte er sich auch ein indiscretes Betragen gegen die Prinzessin zu Schulden kommen lassen, bis er, kaum noch seiner Sinne mächtig, zum letzten Male nach Ferrara zurückkehrte. Da soll er sich, als er die Prinzessin wieder erblickte, wie ein Wahnsinniger, in Gegenwart des Hofes an ihre Brust geworfen und sie in seine Arme geschlossen haben. Gewiß ist, daß der Herzog ihn als einen Wahnsinnigen zu behandeln befahl. Dem Verfasser des befreiten Jerusalem wurde um dieselbe Zeit, als dieses Gedicht zuerst als ein Ganzes dem Publicum vorgelegt wurde ^{p)}, auf Befehl des Fürsten, dem er es zugeeignet hatte, zu Ferrara eine Wohnung im St. Annen-Hospital, das hieß, im Tollhause angewiesen.

Sechs Jahr dauerte die schimpfliche Gefangenschaft des bedauernswürdigsten der Dichter. Mit einer Art von Achtung scheint er indessen nach wie vor behandelt worden zu seyn. Er hatte, wie alle Umstände beweisen, seine Zimmer für sich. Es war ihm auch nicht verwehrt, Briefe zu wechseln. Er durfte in diesen Briefen, deren mehrere noch vorhanden sind, die Großen, an die er schrieb, auffordern, sich für seine Freiheit bei seinem Fürsten zu verwenden. Da

p) Das befreite Jerusalem kam zuerst unter dem Titel *Il Goffredo* in 16 Gesängen zu Venedig im Jahr 1580 heraus. Im J. 1581 erschien es zu Parma in 20 Gesängen, und in demselben Jahre noch ein Mal, mit Verbesserungen, zu Ferrara.

Herzog Alfons wurde mit Vorbitten fast bestürmt; aber er blieb, aus Klugheit oder Eigensinn, unbeweglich. Umsonst bewies Tasso durch die Gedichte und profaischen Schriften, die er aus dem Hospital in's Publicum schickte, daß er wenigstens im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht wahnsinnig war. Seine litterarische Thätigkeit ging ihren Gang fort; aber an seiner Befreiung schien er verzweifeln zu müssen. Seine Melancholie wurde noch vermehrt durch körperliche Leiden. Er kränkelte unablässig. Und als ob nichts fehlen sollte, damit das Maß seiner Leiden voll würde, brach, während er im Bewußtseyn seines Genies unter den Wahnsinnigen eingeschlossen saß, der kritische Sturm aus, der das besetzte Jerusalem von der Höhe seines Ruhms tief hinabzustürzen drohte. Den Verehrern Ariost's war es längst anstößig gewesen, Tasso's neues Dichterverdienst über das schon verjähnte ihres Lieblings erhoben zu hören. Es bedurfte nur noch einer Schrift, wie die war, durch die Camillo Pellegrini, ein eifriger Bewunderer des besetzten Jerusalem, im J. 1584 beweisen wollte, wie hoch Tasso über Ariost stehe; und der Federkrieg der Parteien war unvermeidlich. Die Erbitterung, mit der er, sobald er ausgebrochen war, von beiden Seiten geführt wurde, verhinderte selbst den geringen Nutzen, den er sonst vielleicht für die Kritik hätte haben können. Bei der Geschichte der Kritik, soweit sie in dieses Buch gehört, wird der Streitschriften für und gegen Tasso noch ein Mal gedacht werden müssen^{q)}.

So

q) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man sowohl die Schrift des Pellegrini, als alle übrigen Streitschriften, die hierher gehören, gesammelt.

So rüstige Vertheidiger Tasso auch fand; die Partei, die ihn immer mehr verkleinerte, schien doch vor dem Publicum die siegreiche zu seyn. Besonders mußte es den empfindlichen Dichter schmerzen, daß die eben damals entstandene Akademie della Crusca, die bald mit durchdringender Stimme vor allen kritischen Akademien in Italien den Ton angeben zu wollen anfing, sich gegen das befreite Jerusalem erklärte und mit der Miene der Unparteilichkeit es unbarmherzig analysirte. Jetzt glaubte er selbst sein Werk durch Gegenschriften retten zu müssen. Aber so beredt er sich auch, aus seinem Hospitalgefängnisse hervor, vertheidigte; sein gebeugter Geist gab, zu seinem Schmerze, den Argumenten seiner Gegner nur zu sehr nach. Er wurde irre in sich und seiner Poesie. Er dachte auf eine neue Umarbeitung des ganzen Werks, das doch nur in der Gestalt, in der es damals angefeindet wurde, seinen Ruhm behauptet hat.

Seine Freiheit erhielt Tasso, auf die Verwendung des Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua, bei Gelegenheit der Feier eines Vermählungsfestes, im J. 1586 endlich wieder. Aber sein Herz lebte nicht wieder auf. Von physischen Leiden, wie von moralischen, fast erdrückt, konnte er, bei aller Thätigkeit, auch mit seinem Talent nicht viel mehr leisten. In Mantua, wohin ihn sein Befreier eingeladen hatte, blieb er etwa ein Jahr. Von da ging er nach Bergamo; dann nach Neapel. Die letzten Jahre seines traurigen Lebens brachte er abwechselnd bald in Rom, bald in Neapel zu. Er beendigte die Umarbeitung seines befreiten Jerusalem, das er nun das eroberte Jerusalem genannt wissen wollte.

Seine

Seine letzten Kräfte wandte er auf, die mosaische Schöpfungsgeschichte poetisch zu erzählen. Während dieser Beschäftigungen wurde ihm noch immer viel Ehre erwiesen; aber entweder wollte kein Fürst und keine Regierung sich seiner wieder ernstlich annehmen, oder seine Launen schreckten seine Gönner zurück. Er, der in seiner Phantasienwelt, der einzigen, die seine wahre Heimath war, den Werth des Geldes nie schätzen gelernt hatte und schon in seinen glücklichsten Zeiten in Ferrara seine Kleider an Juden verpfänden genöthigt gewesen war^{r)}, litt nun in seinen alten Tagen, als er, krank an Leib und Gees, immer dem Tode nahe zu seyn glaubte, noch die bitterste Armuth. Als ein Almosen mußte er ein Mal, als er müde und abgemattet in Loreto angekommen war und nicht weiter reisen konnte, von einem Fürsten, dem Don Ferrante Gonzaga, den er zu seinen Gön-
nern

r) Man hat unter seinen Papieren eine testamentarische Verfügung gefunden, die er vor seiner Abreise nach Frankreich im J. 1573 aufsetzte (S. die venez. Ausg. s. Werke, Tom. X. p. 68.). Da verordnet er unter andern: "*Le mie robe, che sono in pegno presso Abraam per venticinque lire, e sette pezzi di razzi, che sono in pegno per tredici scudi presso il Sgr. Ascagnio, e quelle, che sono in questa casa, desidero che si vendano, e del sopravanzo de' danari si faccia un epitaffio al mio padre.*" — Die Worte zu diesem Epitaphium sind lateinisch beigelegt. Auf den Fall, daß der Ueberschuß nach Bezahlung seiner Schulden nicht hinreichen sollte, dieses Epitaphium zu Stande zu bringen, verordnet er, daß man das Fehlende von der *eccellenzissima Madama Leonora* zu erhalten suchen solle, die es aus Liebe zu ihm (*per amor mio*) nicht verweigern werde.

uern zählte, zehn Thaler (Scudi) erbetteln^{a)}). Seine Krankheit und Armuth kommen fast in allen Briefen vor, die er um diese Zeit in Menge an seinen Freund Costantini schrieb. Ja, in einem dieser Briefe, vom Jahr 1590, klagt er sogar über den Mangel von zwei Thalern, die man ihm vorenthalte^{b)}). Ihn nach so vielen Leiden vor seinem Tode noch ein Mal aufzurichten, wollte ihn einer seiner letzten Betpfleger, der Cardinal Cinzio Aldobrandini, auf dem Capitel feierlich mit dem Lorber krönen lassen. Aber auch diese Freude sollte der Hingesunkene nicht erleben. Er starb, ehe die Krönung zu Stande kam, zu Rom im Jahr 1595, dem zwei und funfzigsten seines Alters. Jahre vergingen, ehe seiner Asche ein ausgezeichnetes Grabmahl zu Theil wurde.

Heilig sei jeder humanen Seele deine Asche, du armer Märtyrer der Poesie und der Liebe. Und dem Geschichtschreiber deiner Leiden sei vergönnt, das kalte Gesetz der Erzählung zu brechen, und das Gefühl, mit dem ihn deine Geschichte erfüllt, nicht zu verleugnen. Du warst schwach und oft thöricht. Du kanntest die Welt nicht. Aber nie befleckte, so viel die Welt von dir weiß, eine entehrende That deines Dichters und Menschenrums. Du schwärmtest als Dichter und als Mensch; aber das Innerste deiner Seele war Wahrheit. Alle deine Briefe bezeugen den redlichen Kindersinn deines Herzens. Unter lüsternen und zweideutigen Menschen, wie zu deiner Zeit die meisten italienischen Dichter waren,

stans

a) S. einen Brief aus dem Archiv des Hauses Este bei Tiraboschi, Storia etc. T. VII. part. III. p. 112.

b) S. die Opere, edit. Venet. Vol. X. p. 14.

standest du grüblerisch zwar, aber in petrarchischer Reinheit da. Wie deinem Lehrer Petrarch, so war auch dir das Gute und Schöne nur Dasselbe unter zwei Namen. Darum genügte deinem dichtenden Geiste kein leeres Formenspiel, wenn es auch noch so geistreich gespielt wurde. Wenn deine Poesie den Kenner noch mehr befriedigte, griffe sie schwerlich so tief in die Brust des Menschen^{tt)}.

* * *

Tasso's Poesie ist, bei aller Verschiedenheit des Stoffs und der metrischen Form, fast in allen seinen Gedichten, in den Iyrischen, wie in den epischen und dramatischen, im Grunde dieselbe. Er konnte sich selbst nie verleugnen und wollte es nie. Tief durchdrungen von dem Gegenstande, den seine bildende Phantasie ergriff, sah er ihn immer im Lichte des Ideals. Aber er konnte und mochte den moralischen Ernst des Idealgefühls, das dann ihn selbst erfüllte, von der Darstellung seines Gegenstandes nicht trennen. Mit ariostischer Unbefangenheit die Natur ergreifen, und, ohne sie zu beleidigen, mit ihr zu scherzen, war ihm unmöglich. Sein persönliches Gefühl drang auch da vor, wo er beschrieb und erzählte. Um romantische Vorstellungen von Liebe und Tugend bewegte sich seine ganze Dichtungskraft. Von der moralisch ernsthaften Seite sah er auch den Heldensinn an. Das lächerlich

tt) Tasso's Charakter mit seiner Lebenswürdigkeit, Excentricität und Schwäche ist fast historisch genau getroffen in dem Trauerspiel Torquato Tasso von Göthe.

lich gewordene Ritterthum wurde in seiner Phantasie wieder, was es nach acht ritterlicher Denkart wirklich gewesen war. In diese Vorstellungen, denen er sich mit ganzer Seele hingab, mischte sich seine Gelehrsamkeit. Vor scholastischen Verirrungen in der Manier Dante's war er schon durch den Geist seines Zeitalters gesichert, wenn er es auch nicht durch sich selbst gewesen wäre. Aber was er in seinen griechischen und lateinischen Autoren und in seinem Petrarch gelesen und nach seinem Sinne sich zugeeignet hatte, war mit seinem Gefühl und dadurch mit seiner Poesie Eins geworden. So wenig wie sich selbst, konnte er seine Lectüre verleugnen. Bald spricht Homer aus ihm; bald Virgil; bald sogar Lucan. Allen seinen Werken fehlt daher die höhere Originalität, die nur aus der seltensten Freiheit des Geistes und einer eben so seltenen Mischung von Gefühl und Wissen hervorgehen kann. Aber der Geist seiner Poesie ist dennoch hoch erhaben über den Nachahmungsgeist, der in fremden Formen lebt und außerhalb dieser Formen kein Daseyn hat. Jedes vorzüglichere Gedicht Tasso's ist in dem Herzen des Dichters empfangen und geboren. Mit aller Energie und Zartheit der Liebe spricht es geistvoll und lebendig seinem Leser zu. Wort und Gedanke vereinigen sich da in ein zauberisches Seelengemählde; und die Empfindungswahrheit dieser Poesie wird durch einen correcten, nicht ariostisch leichten, aber oft petrarchisch lieblichen, nur zuweilen pretiosen Ton der edelsten und kräftigsten Sprache so erhöht, daß alles Gefühl für Geistesadel und Schönheit in Italien plötzlich hätte erstorben seyn müssen, wenn Tasso nicht bald nach seinem Tode, immer mehr ohne Widerrede, in der Achtung und Liebe seiner Nation den Platz neben Petrarch und Ariost

Ariost eingenommen hätte, auf den kein andrer italienischer Dichter gegründeten Anspruch machen kann. Hätte er den Strich der Feile, die er bei seinen Arbeiten nicht öfter als Ariost gebrauchte, so fein, wie dieser, wegzuseilen verstanden; die mikrologische Kritik seiner Gegner würde noch eher verstummt seyn.

Man schätzt Tasso's poetisches Verdienst gewöhnlich nur nach seinem befreiten Jerusalem und seinem Amynnt. Allerdings haben nur diese beiden Gedichte von ihm in der italienischen Litteratur nicht ihres gleichen. Aber auch als lyrischer Dichter ist er einer der eminentesten seiner Nation. Seine lyrische Poesie enthält das Wesen seines Geistes am reinsten und hängt eben deswegen mit dem Charakter seiner epischen und dramatischen Gedichte so genau zusammen, daß man diese weit leichter beurtheilen kann, wenn man von jener anfängt. Auch gab es keine Zeit in Tasso's Leben, von seinem Knabenalter an, wo er unter andern Beschäftigungen nicht auch Sonette, Canzonen und Madrigale gemacht hätte.

* * *

Schon die Menge der lyrischen Gedichte Tasso's beweiset, daß ihm diese Poesie die natürlichste war. Seiner gesammelten Sonette allein sind über tausend; der Madrigale über dreihundert. Die Canzonen sind dafür, daß ihre Zahl geringer ist, desto länger u).

Ja

u) Ein Theil dieser Gedichte kam zuerst, nebst einigen
P 5
Aufs

234 I. Geschichte d. ital. Poesie u. Beredsamkeit.

In allen diesen Gedichten erkennt man leicht den Schüler Petrarch's. Richtiger noch möchte man Tasso den einzigen Petrarchisten nennen. Seine und Petrarch's Empfindungsart war dieselbe; und nur der Dichter, der diese Empfindungsart mit aller ihrer natürlichen Innigkeit und Zartheit in die bekannten Formen der lyrischen Poesie zu übertragen mußte, war der petrarchischen Grazie des Ausdrucks und der Sprache fähig. Die übrigen Sonetten- und Canzonnen-Verfasser, die man noch am richtigsten Petrarchisten nennt, haben sich zwar nach Petrarch gebildet; aber aus Tasso sprach der Geist der Muster, die von Jesnen nur nachgeahmt wurden. Dieser Geist verließ ihn sogar, sobald er geflissentlich als Nachahmer in Petrarch's Fußstapfen trat. Seine Nachahmung der petrarchischen Schwester-Canzonnen²⁾ ist ein so frostiges Gegenstück zu diesen, daß man sie kaum ohne Widerwillen lesen kann³⁾. Aber wo er, von Liebe,

oder

Aufsätzen in Prose, unter dem Titel: *Rime e prose di Torq. Tasso*, Venez. 1583. heraus. Auf diesen ersten Band folgten bis 1519 noch fünf Bände. Die vollständige Sammlung der lyrischen Gedichte Tasso's füllt den 6ten Band der Venezianischen Ausgabe seiner Werke. — In der *Raccolta di varie poesie di Torq. Tasso, ricavate di suoi manoscritti inediti*, (Roma) 1759, sind mehrere Madrigale für neu ausgegeben, die längst in der venezianischen Ausgabe standen. — Die kürzlich zu Paris bekannt gewordenen *Veillées du Tasse* sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen.

x) S. den ersten Band, S. 163. u. f.

y) S. die venez. Ausg. Tom. V. p. 92. — Es war schon ein unglücklicher Gedanke, die Begeisterung, mit der Petrarch die Augen seiner Laura besang, auf eine schöne Hand übertragen wollen. Einem Giusto de' Conti (S. erster Band, S. 226) war so etwas zu ver-

ver-

oder moralischem Ernste, oder vom tiefen Gefühle seines Unglücks begeistert, nur sich selbst aussprechen wollte, da wurde er zur guten Stunde der zweite Petrarch *).

Die

verzeihen, aber keinem Tasso. Und doch fängt auch er, buchstäblich nach Petrarch, seinen Lobgesang an: *Perché la vita è breve etc.*

1) Als eins der lieblichsten Sonette Tasso's mag das folgende hier stehen:

Era dell' età mia nel lieto Aprile,
 E per vaghezza l'alma giovinetta,
 Già ricercando di beltà, ch'alletta,
 Di piacer in piacer spirto gentile,
 Quando m'apparve donna assai simile,
 Nella sua voce a candida Angeletta:
 L'ali non mostrò già, ma quasi eletta
 Sembrò per darle al mio leggiadro file.
 Miracol nuovo! ella a miei versi, ed io
 Circondava al suo nome altere piume,
 E l'un per l'altro andò volando a prova.
 Questa fu quella, il cui soave lume
 Di pianger solo, e di cantar mi giova,
 E i primi ardori sparge un dolce obbligo.

Zum Gegenstück mag ein anderes dienen, das zu Tasso's Gedichten aus dem Gefängnisse gehört. Die prosaische Wahrheit der Verzweiflung tönt durch die poetische in jedem Zeilen-Paare; aber das Ganze ist doch gewiß keine gereimte Prose:

Vinca Fortuna omai, se sotto il peso
 Di tante cure alfin cader convieche:
 Vinca, e del mio riposo, e del mio bene
 L'empio trofeo sia nel suo tempio appeso.
 Colei, che mille eccelsi imperj ha reso
 Vili, ed eguali alle più basse arene,
 Del mio male or si vanta, e le mie pene
 Conta, e me chiama da' suoi strali offeso.
 Dunque natura, e stil cangia, perch'io

Can-

Die Madrigale Tasso's sind die schönsten in der italienischen und vielleicht in jeder Litteratur. Vor ihm war diese Dichtungsart nichts weiter als ein Reimwerk gewesen, das von den Provenzalen her stammte, in der Zahl und Ordnung seiner Zeilen ebenso strengen als geistlosen Gesetzen unterworfen war, und deswegen seit der Veredelung der romantischen Poesie in Italien wenig galt^{a)}. Man hatte sich, um das Joch der alten Madrigalgesetze abzuschütteln, Abweichungen erlaubt, die zu den Namen *Madrigaleffi* und *Madrigaloni* (Madrigaleffi e Madrigaloni) Veranlassung gaben. Zur genaueren Geschichte dieser Kleinigkeiten ist hier nicht der Ort^{b)}. Durch Tasso wurde das Madrigal, was es seyn soll; etwas dem ernsthaften Epigramm der Griechen Aehnliches, wenn gleich meist nur eingeschränkt auf Ideen der Liebe; ein zarter und inniger, in wenigen kurzen Zeilen, wie ein Blütenblatt, leicht hinschwebender Gedanke^{c)}.

Tas

Cangio il mio riso in pianto? Or qual più chiaro
Presagio attende del mio danno eterno?

Piangi, alma trista, piangi: e del tuo amaro

Pianto si formi un tenebroso rio,

Ch'il Cocito sia poi del nostro Inferno.

a) Nachricht von der Entstehung des Wortes *Madrigal* und von dem ältesten Reimzwange dieser Versart, wie auch von älteren italienischen Madrigalen, giebt Crescimbeni, *Istoria*, etc. Vol. I. p. 183.

b) Auch über den schulgerechten Unterschied zwischen *Madrigali* und *Madrigaloni* und *Madrigaleffi* kann man bei Crescimbeni, Quadrio, Muratori (*della perfetta poesia Italiana*) und andern italienischen Litteratoren hinreichende Rundschaft erhalten.

c) Z. B. dieses:

Quando miro le stelle:

S'aman,

Tasso's Madrigale beweisen auch, wie weit er, wenn ihn die Leichtigkeit dieser Form zu pikanten Einfällen ohne ernsthafteres Interesse verleitet, am Ziele vorbei traf. Ein geistlos excentrisches Gedankenspiel war dann Alles, was er zu Stande brachte ^d). Dasselbe beweisen die Reim- und Wort-Reue

S'aman, dico, l'assuso.
Aprasi la prigione, ove son chiuso,
Quella, in ovi da natura
L'anima pargoletta
Fu con gentili, e cari nodi stretta.
Ma quando vie più belle
Vostre luci rimiro
Volgersi a me con amoroso giro,
S'apra l'altra più dura,
In cui forte mi tiene
Lunge, dico da voi, luci serene.

Oder auch das folgende:

L'amar sempre sperando,
Non e l'amar verace,
Ma importuno desio di quel, che piace,
E sforzato voler, e'ngorda brama
Di quel, che per gioir s'apprezza, ed ama,
Io son il verò amante,
Ch'amo l'orgoglio vostro, e i feri sdegni,
E i miei tormenti indegni,
Non per gioir, ma per languir costante.
Miracolo d'Amor, ch'altri non crede:
Morta è la speme, e vive in me la fede.

d) Dergleichen sind z. B.

Io so, che non temendo,
Non avrei, che temere,
Tanto valor in regio cor comprendo;
Ma per lo mio volere
Mosso temo tal volta, e poi mi pento
D'aver temuto; e sento
In mezzo al mio timor nascer conforto;
Così mezzo mi sto tra vivo, e morto.

Oder

keinen Zug der homerischen Dichtung nachzuahmen, der nicht mit diesem Rittergeiste, der Seele der neuen Dichtung, in Einer großen Wirkung zusammenzufassen war Tasso's epische Idee; und diese Idee führte er aus als ein Meister. Religion, Heroismus und Schwärmereien der Liebe wurden nun auch die Elemente seines Gedichts. Die epische Majestät der Handlung wurde, wie in der Ilias, vollendet durch die Autorität und Mitwirkung der höchsten übernatürlichen Mächte. An die Stelle Jupiters trat der Gott der Christen. Die streitenden Götterparteien des griechischen Olymps wurden ersetzt durch den Fürsten der Finsterniß, der die irdischen Gegner des Himmels mit Zauberkünsten bewaffnet. Feen und Zauberer vertreten die Stelle der übrigen Götter. Engel kommen nur als Gesandte Gottes vor. Teufel, als dienstbare Geister Beelzebubs, wurden fast ganz, bis auf wenige Stellen, aus dem Spiele gelassen. Ihre groteske Natur hätte die Würde der Composition gestört; und durch die Zauberer, die überdies dem romantischen Epos näher lagen, waren sie fast überflüssig gemacht. Mit der verständigsten Delicatesse zeichnete Tasso die übernatürlichen Wesen, deren er für seine Dichtung bedurfte. Sein Gott der Christen ist von allem metaphysischen Dunst entkleidet, ohne darum zum Menschen herabgedichtet zu seyn^{f)}. Beelzebub

f) Wie schön und edel wird durch den Blick, den der Welt schöpfer auf seine Erde wirft, die Scen' eröffnet!

— Dal alto soglio il padre eterno,
Ch'è nella parte più del ciel sincera,
E quanto e dalle stelle al basso inferno,
Tanto è più insù della stellata sfera,

ub heißt zwar Pluto, wie bei Dante; aber er ist ein enormes Scheusal, wie bei Dante; er ist nach Lasso's Zeichnung noch immer abscheulich genug, aber nicht bis zum Lächerlichen⁵⁾; und er spricht wie ein König.

Auch bei der Erfindung der epischen Charaktere glaubte Lasso seinen Homer zu Rathe ziehen zu müssen. Sein Gottfried von Bouillon erinnert an Agamemnon; sein Rinald noch lebhafter an Achill. Nestor's Stelle im Kriegsrathe Gottfried's nimmt Peter der Eremit ein. Aber auch hier ist keine Spur von peinlicher Nachahmung. Lasso's Rinald ist wie Homer's Achill ein heroischer Wunderyüngling, ohne den der große Zweck des Krieges nicht erreicht werden konnte; aber übertrens ist zwischen ihm

Gli occhi in sù volse, e in un sol punto e in una
Vista mirò ciò ch' in se il mondo aduna.

Canz. I.

Sehr gut ist diese Gelegenheit benutzt, schon in den folgenden Stangen etwas über den Charakter einiger der Fürsten des Heers zu sagen, denen der Alles Sehende in's Herz sieht.

g) Diese Darstellung des Königs der bösen Geister ist die erste in ihrer Art. Milton führte sie weiter aus, und nach ihm Klopstock.

Orrida maestà nel fiero aspetto

Terrore accresce, e più superbo il rende;

Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,

Come infausta Cometa, il guardo splende.

Gl' involve il mento e sù l'irsuto petto

Ispida, e folta la gran barba scende;

E in guisa di voragine profonda

S'apre la bocca, d'atro sangue immonda.

Canzo IV.

ihm und Achill nur eine sehr entfernte Aehnlichkeit. Gottfried von Bouillon hat Agamemnon's Muth und, als seine Tapfern uneinig werden, auf die Zeit auch sein Schicksal; aber sein Charakter hat bestimmte Züge, die in Homer's Zeichnung des Agamemnon fehlen. Tasso hätte sogar besser gethan, der Zeichnung seines Gottfried sich mehr an Homer's Agamemnon zu halten. Denn seine ängstliche Besorgnis, diesen Anführer der religiösen Expeditionen durchaus zum Helden seiner Dichtung zu erheben, dadurch die Composition der Ilias zu übertreffen, doch verloren. Der fromme Gottfried blieb, Virgil's frommer Aeneas, nach dem er auch ein wenig gemodelt ist, ein unästhetischer Charakter. Held des Gedichts war immer Rinaldo. Unschicklich war eben deswegen auch der Titel Gottfried (Goffredo), den das besetzte Jerusalem in den Ausgaben führte.

Außer den Grundzügen der Composition dankt Tasso bei der Erfindung und Anordnung der Begebenheiten in dem besetzten Jerusalem seinem Homer wenig. Nur die Einheit der Ilias schwebte als das Ideal vor, das er durch eine Erfindung andrer Art zu erreichen und, wo möglich, zu treffen, bis zur Nengstlichkeit bemüht war. Ist so viel an dieser Einheit, daß er vorzüglich unwillen das ganze Gedicht so oft umgoß, bis er es die letzte Umarbeitung, die das eroberte Jerusalem! heißt, gar um einen guten Theil seiner Schönheit gebracht hatte. Einige Proben von ersten Bearbeitungen, die der Vollendung des Gedichts vorangingen, haben sich auch noch erhalten ^{h)}).

h) Siehe die Opere, edit. Venet. Tom. I. p. 320

er Gestalt, wie es als befreites Jerusalem
hwelt werth und lieb geblieben ist, vereinigt
ordnung nach der Idee einer strengen Einheit
anziehenderen Schönheiten der Darstellung zu
ortrefflichen Ganzen. Die Handlung des Ges
ngt nicht, wie in dem befreiten Italien,
ficirten Zeitung Trissin's, mit dem Ausmars
Heers an, und begleitet es nicht von einer
ur andern. Die Schaaren der Kreuzfahrer
Morgenlande, wo Tasso's Dichtung sie fin
n seit sechs Jahren. Syrien und einen Theil
ästina haben sie schon erobert. Das Privats
Einiger und die Uneinigkeit der Uebrigen hal
glücklichen Fortschritte ihrer Waffen auf, als
noch wenige Meilen von Jerusalem stehen.
t der Herr des Himmels auf sie herab. Durch
influß begeistert, wählen die Fürsten einmü
frommen Gottfried von Bouillon zu ihrem
hlshaber mit einer Autorität, die er bis dahin
tte; und neu befehlt rückt die Armee gegen
m vor. Sie erblicken die heilige Stadt, das
es Heldenmuths. Gottfried giebt den Bea
nen Wald umzubauen, um die unentbehrlich
aschienen zur Bestürmung der Stadt zu vers

Der entscheidende Augenblick scheint da zu
nd diese scheinbare Nähe der Katastrophe schon
en Gesange des Gedichts macht Tasso's dichts
Anordnungsgeiste nicht wenig Ehre. Jetzt
et sich gegen den Himmel die Hölle; und ein
Weib wird ihr Werkzeug. Armide, die Tocha
s Zauberers, bringt neue Zwierracht in das
e Lager. Der unüberwindliche Heldenjüngs
nald, ohne den kein entscheidender Sieg erfolch
den kann, wird die Beute der Versführerin

Armide. Während die Katastrophe sich immer weiter wieder entfernt, beleben Zweikämpfe und romantische Abenteuer die Gegend um Jerusalem, gerade so, wie in der Ilias unentscheidende Kämpfe und Schlachten im griechischen Heroengeiste die Gegend um Troja während der Entfernung Achill's beleben. Die Schlachten im befreiten Jerusalem sind weniger, als in der Ilias, und der Heroismus in jenem ist überhaupt monotoner. Das romantische Wechselspiel des Heldensinns und der Liebe ist dafür desto schöner und zarter durchgeführt. Aber eine wesentliche Schönheit der Composition, die die Ilias auszeichnet, fehlt im befreiten Jerusalem ganz. In jener wächst das Interesse durch ein furchtbar schönes Crescendo der Noth des griechischen Heers mit jedem Gesange. Im befreiten Jerusalem wechseln die Kämpfe und Abenteuer bis zur Wiederkehr Rinaldo's ohne Gradation ab; und die drei letzten Gesänge sind sogar kälter, als die übrigen. Den auffallendsten Fehler gegen die Einheit der Composition beging Tasso, als er die lange Episode von Olone und Sophronia schon im zweiten Gesange einschaltete, ehe noch ein Mal das Interesse der epischen Handlung ganz fixirt war. Er hat sich diese Uebereilung auch oft genug müssen vorwerfen lassen. Aber eben in dieser Uebereilung erkennt man wieder ihn. Die rührende Schönheit der Episode, die er, bei seinem Gefühl, unmöglich unterdrücken konnte, galt ihm doch noch mehr, als die berechnete Schönheit des Plans seines Gedichts. Einen andern Platz konnte er für diese Episode nicht ausmitteln. Von seinem Gefühle beherrscht, bildete er sich ein, sie stehe am rechten Orte. Und die Nachwelt, billiger, als Tasso's Zeitgenossen, vergaß gern das Gesetz der Kritik, um die schönste aller Episoden, die

die je ein Dichter einer größeren Erzählung eingewebt hat, nicht zu entbehren.

Die Charaktere im befreiten Jerusalem sind nicht viel bestimmter, als die im rasenden Roland, gezeichnet; aber die Hauptpersonen des Gedichts, außer dem frommen Heerführer, sind interessanter. Ariost's Roger verschwindet gegen Tasso's Rinaldo¹⁾. Ein so sanfter und doch unerschrockener Held, wie Tasso's Tancred, findet sich im rasenden Roland nicht. Die Zauberin Armide ist in den Grundzügen freilich nach Ariost's Alcine, und die Heldinn Clorinde nach der Bradamante und Marsise, copirt. Aber nur Bradamante interessiert unter den weiblichen Charakteren im rasenden Roland durch sich selbst; wie denn fast alle Personen dieses Gedichts nur durch die Situationen, in die sie der Dichter setzt, unsre Aufmerksamkeit auf einige Zeit gewinnen. Tasso, dessen epische Poesie nie ihren lyrischen Ursprung verleugnet, legte unwillkürlich auch in die Zeichnung der weniger bedeutenden Charaktere mehr Ausdruck und gab das durch seinem ganzen Gemählde mehr Seele. Die Bilder seiner Helden und Heldinnen bleiben unserm Gemüth

i) Die Strophe, in der wir zuerst aufmerksam auf ihn gemacht werden, ist unübertrefflich.

Ma il fanciullo Rinaldo è sovra questi,
E sovra quanti in mostra eran condotti:
Dolcemente feroce alzar vedresti
La regal fronte, e in lui mirar sol tutti.
L'età precorse, e la speranza; e presti
Pareano i fior, quando n'uscìro i frutti.
Se'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo fimi; Amor, se scopre il volto.

Canro. I.

Gemüth eingeprägt, während die ariostischen Abenteuer und wandernden Prinzessinnen auch unser Gedächtniß nur durchreisen.

Der innige Ausdruck des reinsten Menschengefühls ist es auch, was Tasso's epische Manier auszeichnet. Wer, von diesem Ausdruck nicht ergriffen, als Kenner und Dilettant den Mangel einer ariostischen Originalität und Fülle nicht verschmerzen kann, ist zu beklagen. Denn selten oder nie opfert Tasso die ästhetische Wahrheit der moralischen auf. Er war nichts weniger als ein geistlos; sentimentaler Frömmeler. Eher möchte eine frömmelnde Kritik ihm den Leichtsinns vorwerfen, mit dem er die wohlküstigsten Bilder, wenn gleich immer mit Anstand, so gern ausmählt. Seine Beschreibung der Gärten der Armide ^{k)} und der üppigen Freuden, in denen diese

Zaw

k) Besonders in den drei folgenden Stanzas:

Qui vi di cibi pretiosa, e cara
 Apprestata è una mensa in sù le rive:
 E scherzando sen van per l'acqua chiara
 Due donzellette garrule, e lascive:
 C'hor si spruzzano il volto, or fanno à gara
 Chi prima à un segno destinato arrive.
 Si tuffano tal' ora: e'l capo e'l dorso
 Scoprono al fin dopo il celato corso.
 Mosser le natatrici ignude, e belle
 De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
 Sì che fermarsi à riguardarle: ed elle
 Seguian pur' i lor giuochi, e i lor diletti,
 Una in tanto drizzossi, e le mammelle,
 E tutto ciò, che più la vista alletti,
 Mostrò dal seno infuso aperto al cielo,
 E'l lago à l'altre membra era un bel velo.
 Qual matutina stella esce de l'onde
 Ruggiadosa, e stillante: ò come fuore

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 247

■ Zauberin ihren Minald gefesselt hält¹⁾, wiegt an verführerischer Schönheit beinahe Alles auf, was Ariost von seiner Alcine und ihrem glücklichen Roger erzählt. Aber selbst aus den üppigsten Gemälden im befreiten Jerusalem spricht ein wolüstig schwärmender Ernst, nie ein lecker leichtsinn²⁾. Alle Situationen in der großen Dichtung haben ein ernsthaftes Interesse; und unter ihnen gehören immer diejenigen, wo dieses Inter-

Spuntò, nascendo già da le seconde
Spume del'Ocean, la Dea d'amore;
Tal apparve costei: tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore,
Poi girò gli occhi, e pur 'à l'hor s'infuso
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.

Canto XV.

1) Canto XV.

m) Z. B. in den beiden folgenden Stanzas, besonders der zweiten, der auch die eigensinnigste Kritik huldigen muß, wenn der Kritiker nicht auf dem Sterbebette liegt.

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
E'l crin sparge incompolto al vento estivo.
Langua per vezzo: e'l sua infiammato viso
Fau biancheggiando i bei sudor più vivo.
Qual raggio in opda le scintilla un riso
Ne gli umidi occhi tremulo, e lascivo;
Sovra lui pende: e si nel grembo molle
Le posa il capo, e'l volto al volto estolle.
Ei famelici sguardi avidamente
In lei pascendo, si consuma, e strugge.
S'inchina, e i dolci baci ella sovente
Liba hor da gli occhi, e da le labra hor sugge:
Et in quel punto ei sospirar si sente
Profondo sì, che pensi: hor l'anima fugge,
E'n lei trapassa peregrina. Alcosi
Mirano i duo guerrier gli atti amorosi.

Canto XVI.

teresse sich zur Rührung neigt, zu den schönsten. So z. B. die Episode von Olget von Sophroniaⁿ⁾; der erste Eindruck, den der Anblick der Stadt Jerusalem auf das christliche Heer macht^{o)}; der Kampf Tancred's mit der Clorinde^{p)}; die Flucht der Erminia^{q)}; der Tod des Dänischen Prinzen Sueno^{r)}; der Tod der Clorinde, eine der trefflichsten Stellen im ganzen Gedicht^{s)}; und so noch andere, die hier aufzuzählen über

n) *Canto II.*

o) *Canto III.*

p) *Canto III.*

q) *Canto VII.*

r) *Canto VIII.*

s) Tancred hat seine geliebte Clorinde, die ihn nicht wieder liebte, nach dem hartnäckigsten Kampfe, ohne sie zu erkennen, tödtlich verwundet. Sie sinkt, und ruft:

Amico hai vinto: io ti perdon; perdona
 Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave
 A' l'alma sì: deh per lei prega, e dona
 Battesimo à me, ch'ogni mia colpa lave.
 In questo voci languide risuona
 Un non sò che di flebile, e soave,
 Ch' al cor gli serpe, e ogni sdegno ammorza:
 E gli occhi à lagrimar gli invoglia, e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte,
 Scaturia mormorando un picciol rio.
 Egli v'accorse, e l'elmo empìè nel fonte,
 E tornò mesto al grande ufficio, e pio.
 Tremar senti la man, mentre la fronte
 Non conosciuta ancor sciolse, e scoprio.
 La vide, e la conobbe; e restò senza
 E voce, e moto. Ahi vista; ahi conoscenza!

Non morì già, che sue virtù accolse
 Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise:
 E premendo il suo affanno à dar si volse
 Vita con l'acqua à chi col ferro uccise.
 Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,

überflüssig seyn würde. Nächst der romantischen Rührung zeichnete Tasso vorzüglich diejenigen Empfindungen und Situationen am glücklichsten, die einen besondern Reiz der Lieblichkeit, oder der Furchtbarkeit für ihn hatten, z. B. die Ankunft der Arimide im Lager der Christen¹⁾; die Versammlung der bösen Geister in der Hölle²⁾; u. s. w. Aus Stellen dieser Art,
an

Colei di gioja trasmutossi, e rise:
E in atto di morir lieto, e vivace
Dir parca: s'apre il cielo; io vado in pace.

Canto XII.

- t) Argo non mai, non vide Cipro, ò Delo
D'habito, ò di beltà forme si care;
D'aura hà la chioma, & or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare.
Così qual' or si rasserena il cielo,
Or da candida nube il Sol traspare;
Or da la nube uscendo i raggi intorno
Più chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.
Fà nove crespe l'aura al crin disciolto,
Che natura per se rincrespa in onde;
Staffi l'avarò sguardo in se raccolto,
E i tesori d'Amore, e i suoi nasconde;
Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l'avorio si sparge, e si confonde:
Ma nella bocca, onde esce aura amorosa,
Sola risplende, e semplice la rosa.

Canto IV.

- u) Wie hat wohl die weiche italienische Sprache fürchterlicher gerauscht, als in dieser Strophe:

Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon dela tartarea tromba.
Tremar le spatiose atre caverne,
E l'aer cieco à quel romor rimbomba.
Nè stridendo così da le superne
Regioni del Cielo il folgor piomba;
Nè si scossa giamai trema la Terra,
Quando i vapori in sen gravida ferra.

Canto III.

an denen die ganze Seele des Dichters gearbeitet hat, sieht man denn auch am deutlichsten, wie die italienische Sprache mit ihrem Reichthum und ihrer Harmonie seiner Phantasie zu Gebote stand; wie weit entfernt er dann, bei aller Liebe zur Feierlichkeit, von Prunk und Affectation war; und mit welcher Zartheit sein Geschmack in jedem Gemählde, das sein Herz entwarf und seine Phantasie ausführte, die Farben vertheilte. Wenn die Manier Tasso's nicht so national; italienisch ist, wie die Manier Ariost's, ist sie dafür desto poetischer für die ganze Welt. Kein episches Gedicht, weder aus der alten, noch aus der neueren Litteratur, hat auch in Uebersetzungen, wenn sie nur irgend erträglich waren, bei allen cultivirten Nationen ein so entschiedenes Glück gemacht, als das befreite Jerusalem. Ariost und Tasso sind in Europa ungefähr gleich berühmt; aber Tasso ist bekannter. In Italien selbst sind Stenzen aus dem befreiten Jerusalem zu Volksgesängen geworden. Damit kein Versuch übrig bliebe, es der Nation in jeder Nationalform an das Herz zu legen, übertrug man es sogar in verschiedene Provinzial-Dialekte *).

Eine Erneuerung der veralteten Streitfrage: ob Ariost, oder Tasso als epischer Dichter den Vorrang verdiene? wird hier, hoffentlich, niemand erwarten. Alle Materialien zu einer vernünftigen Antwort sind in einer vorurtheilsfreien Charakteristik der Poesie beider Dichter vollständig enthalten; und
die

x) Bei diesen Uebersetzungen des Toscanischen in andre Dialekte nahm man sich aber solche Freiheiten, daß das Gedicht einen ganz andern Charakter erhielt, z. B. in dem *Tasso Napolitano*, Napoli, 1689. fol.

die Zeit, wo man, ohne Rücksicht auf den Charakter eines Gedichts zu nehmen, nach allgemeinen Künstsregeln über alle Dichtungsarten auf gleiche Art geistlos aburtheilte, ist, zur Ehre der neueren Kritik, vorüber.

Die Umarbeitung dieses Gedichts unter dem Titel: Das eroberte Jerusalem ^{y)} hat, außer dem Dichter selbst, fast keinen einzigen Freund gefunden. Es ist die Arbeit eines Hypochondristen, der aus Mißmuth und Kränklichkeit den Geschmack an seiner eigenen Begeisterung verloren hatte. Mit kalter Bedachtsamkeit wollte er Fehler verbessern, die in die Vorzüge seines Gedichts so eingewebt waren, daß er jene nicht aufheben konnte, ohne diese zu entstellen. Die Composition gewann durch diese kritische Arbeit hier und da; aber Styl und Ausdruck verloren überall; und was abgeschnitten wurde, blieb unersetzt, so viel Zusätze auch der künstelnde Dichter seiner Erfindung anbestete. Das eroberte Jerusalem hat vier Gesänge mehr, als das befreite; also gerade so viel, als die Ilias, ohne darum dieser in einem wesentlichen Zuge ähnlicher geworden zu seyn. Der schöne Rinald ist, um nicht mit seinem Namensverwandten beim Ariost verwechselt zu werden, umgetauscht und heißt nun Richard. Die Episode von Olont und Sophronia ist weggestrichen. Die Aufzählung aller übrigen Veränderungen, die das Ganze in der Anordnung und Ausführung erleiden mußte, würde hier zu speciell seyn. Man darf nur die ersten sieben neuen Stanzas lesen, mit denen das eroberte Jerusalem anfängt; und man hat für's Erste Stoff genug zum Bedauern der rückwärts schreitenden Muse

eines

y) Opere, edit. Venet. Tom. IV.

eines Dichters, der schon im Jünglingsalter ein Mann und Meister war ²⁾).



Das zweite classische Werk Tasso's, auch eine Frucht seiner männlichen Jugendkraft, ist sein Schäferdrama *Amint* ³⁾. Erfinder der Schäferdramen (*favole boscareccie*) war Tasso nicht, gleich mehr als ein Herausgeber des *Amint* es auf dem Wort des andern versichert. Des Opfers von Agostino Beccari, das schon im J. 1545, also

2) Wie frostig und gezwungen ist nicht schon die Strophe, mit der diese Umarbeitung anfängt!

Jo canto l'arme, e'l cavalier sovrano,
Che tolse il giogo alla città di Cristo.
Molto col senno, e coll' invitta mano,
Egli adoprà nel glorioso acquisto;
E di morti ingombrò le valli, e'l piano,
E correr fece il mar di sangue misto.
Molto nel duro assedio ancor soffersi,
Per cui prima la terra, e'l Ciel s'aperse.

Dies soll eine Verbesserung des Anfangs des besetzten Jerusalems seyn:

Canto l'arme pietose, e'l Capitano,
Che'l gran sepolero liberò di Cristo,
Molto egli oprò col senno e con la mano,
Molto soffrì nel glorioso acquisto.
E invan l'Inferno vi si oppose, invano
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;
Che'l Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

Den mikrologischen Kritikern hatte dieser Anfang wegen einiger ungewöhnlichen Ausdrücke, z. B. des Wortes *pietose* in dieser Bedeutung, misfallen.

3) Das Verzeichniß der vorzüglichsten Ausgaben des *Amint* findet man bei Fontanini.

gefäbr dreißig Jahr vor dem Amynnt, auf dem Theas-
 ter zu Ferrara aufgeführt wurde, und noch einiger
 ähnlichen Schäferdramen ist schon oben gedacht.
 Aber Tasso adelte diese bis dahin triviale Art, ro-
 mantische Idyllen zu dramatisiren, dadurch, daß er
 seinen Geist in sie übertrug. Ein Theil der Erfindung
 des Amynnt soll aus dem wirklichen Lebensroman
 des Dichters genommen seyn. Dergleichen poetische
 Verwandlungen der Wirklichkeit in eine schönere Mög-
 lichkeit sind nichts Besonderes in der Geschichte eines
 Gedichts. Sie können auch dem poetischen Interesse
 eben so leicht schaden, als sie sie beleben können.
 Mag Tasso mit seinem Schäfer Amynnt sich selbst
 gemeint haben, oder einen andern; er selbst lebt und
 webt mit seiner zärtlich idealisirenden und romantisch
 schwärmenden Phantasie in dem ganzen Gedichte.
 Das Unbedeutendste an diesem Gedichte ist die Erfindung.
 Ihre Simplicität wäre ein Vorzug, wenn
 nur die Verwickelung weniger gemein wäre und nicht
 selbst gegen die Delicatesse anstieße. Ein junger Schä-
 fer, der fast schon verzweifelt, seine schöne Sylvia
 zu erweichen, ist so glücklich, sie aus den brutalen
 Händen eines Satyrs zu retten, der sie nackt an eis-
 nen Baum gebunden hat, um sie zu nothzüchtigen.
 Für das Auge des Publicums war freilich diese Scen-
 ne nicht bestimmt; denn sie wird nur erzählt; aber
 an ihr hängt die erste Hälfte des Dramas; und es
 ist schwer, mit dem klagenden Amynnt Partei gegen
 die züchtige Schäferin zu nehmen, die von dem Liebs-
 haber, der sie aus einer so kritischen Situation ge-
 rettet hat, nach wie vor nichts hören will. Indes-
 sen nahm man es, nach der italienischen Denkart
 des sechzehnten Jahrhunderts, mit dieser Indelis-
 catesse überall nicht genau. Weniger bedenklich ist
 die

die Katastrophe. Der unglückliche Liebhaber stürzt sich, auf eine falsche Nachricht von dem Tode seiner Geliebten, von einem Felsen. Dieser Beweis seiner Treue rührt endlich die bis dahin Unerbittliche. Unter ihrenüssen lebt der halb todte Ammynt wieder auf, und sie wird die seinige. So viel Verdienst der Erfindung möchten nun die älteren Schäferdramen auch wohl haben. Aber die Scenen, die durch diese unbedeutende Fabel des Stücks herbeigeführt wurden, waren gerade von der Art, wie sie Tasso's Phantasie am liebsten auswählte. Der schönste Ausdruck der Empfindungen, die in einer solchen Verbindung von kleinen Begebenheiten die schäferlich; natürlichsten waren, ist die poetische Seele des ganzen Gedichts. Alles Uebrige, auch der Dialog, wurde dadurch zur Nebensache. Aber es giebt auch in der Litteratur aller Nationen kein reizenderes Empfindungsgemälde in einem ähnlichen Styl. Fast überall hat der Ausdruck einen sanft lyrischen Schwung. Das Sylbenmaß wechselt, wie die Wahrheit dieses Ausdrucks es verlangt. Die Chorgesänge der Hirten unterscheiden sich von den Dialogen und Monologen nur durch einen freieren, von der gegenwärtigen Situation weniger beschränkten Ideenflug. Vom Anfange bis zu Ende des Gedichts begleitete den Dichter die Idee des goldenen Zeitalters und einer idealen Naturwelt. Von dieser Idee begeistert, dachte er sich alle Verhältnisse des Lebens reiner und wahrer; in allem eine kräftigere, und doch zartere Natur; statt aller Gesetze nur Neigungen; statt aller Pflichten nur einen tadellosen Trieb. Den Chorgesang, der den ersten Act schließt, kann man als den Schlüssel zum Wesen des ganzen Gedichts ansehen. Da strahlt die schäferliche Vorstellung von der Bestimmung des Menschen

schen

schen im hellsten Lichte ^{b)}); und die weiche Vertheilung dieses Lichts durch das ganze Gemählde giebt, mit dem üppig-naiven Colorit ^{c)}, allen Partieen ein ästhetisches Leben und einen Charakter, durch den dieses Schäferdrama einzig in seiner Art ist.

Die

b) O bella età dell' oro,
Non già perchè di latte
Sen corse il fiume, e stillò mele il bosco:
Non perchè i frutti loro
Dier dall' aratro intatte
Le terre, e gli angui errar senz' ira, o tofco:
Non perchè nuvol fosco
Non spiegò: allor suo velo;
Ma in primavera eterua,
Ch' ora s'accende, e verna,
Rise di luce, e di sereno il Cielo:
Nè portò peregrino
O guerra, o merce agli altrui li di il pino;
Ma sol, perchè quel vano
Nome senza soggetto,
Quell' Idolo d'errori, Idol d'inganno,
Quel, che dal volgo infano
Onor poscia fu detto,
Che di nostra natura 'l feo tiranno.
Non mischiava il suo affanno
Fralle liete dolcezze
Dell' amoroso gregge:
Nè fu sua dura legge
Nota a quell' alme in libertate avvezze;
Ma legge aurea, e felice,
Che natura scolpi: *S'ei piace, ei lice.*

Atto I.

c) Z. B. gleich im Anfange bei der Beschreibung des ersten Russes, den der gärtliche Aemynt seiner Spröden sinnreich abstahl.

Die übrigen poetischen Werke Tasso's, so viel ihrer noch da sind, haben sich mehr bei den Litteratoren, als bei dem Publicum im guten Rufe und in einer Art von Ansehen erhalten.

Dahin gehört das Trauerspiel *Torrismond* (*il Torrismondo*)^{d)}. Tasso schrieb es, als sein Geist schon tief gebeugt war, vermuthlich großen Theils im St. Annen-Hospital. Im Jahr 1587 gab er es heraus und eignete es dem Prinzen Vincenz Gonzaga von Mantua zu, der ihn das Jahr vorher aus seiner Gefangenschaft erlöst hatte. Nach der Kritik der italienischen Litteratoren, die sich dieses Trauerspiels angenommen haben, ist es, wie Alles, was ein italienischer Kritiker herzlich zu loben anfängt, unübertrefflich; ein Meisterwerk gleich dem Oedipus des Sophokles, wenn es nicht vielmehr diesen Oedipus selbst übertrifft. Mit unbefangener Aufmerksamkeit geprüft, erscheint es anders. Es mag leicht so viel poetischen Werth haben, als die besten unter den übrigen italienischen Trauerspielen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Das sagt aber immer noch wenig genug. Der Stoff ist, wenn man will, romantisch und tragisch. Er gehört, nach der Fiktion wenigstens, der Geschichte des Mittelalters an. Woher ihn Tasso genommen, oder ob er ihn ganz erfunden hat, mögen Andre untersuchen. Schwer zu erfinden war er nicht. Torrismond, ein König der Gothen, begeht einen Incest mit seiner Schwester, ohne zu wissen, daß es seine Schwester ist. Der Oedipus

d) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso findet man es im 3ten Bande. Einzelne gedruckt ist es eine litterarische Seltenheit.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 257

Stipus des Sophokles scheint damals in Italien die Meinung veranlaßt zu haben, daß ein Incest zur Fabel eines vollkommenen Trauerspiels gehöre; denn auch die Canace des Speront, deren Inhalt oben angezeigt wurde, dreht sich um ein ähnliches Unglück. Tasso's Erfindung übertrifft die des Speront weit. Sie ist schon deswegen von edlerer Natur, weil sie, dem Sophokles in der Nachahmung getreuer, die Hauptpersonen die unwillkürliche Beleidigung der Natur tief empfinden und sich selbst dafür bestrafen; nicht aber, wie in der Canace des Speront, ihre Schuld ganz ruhig auf das Schicksal schieben läßt und den tragischen Ausgang durch einen Dritten herbeiführt. Romantisch kann sie heißen, weil, außer einem drohenden Orakelspruche, um die Begebenheit bis zum Anfange der tragischen Situationen zu bringen, eine Austauschung zweier Kinder in der Wiege; ein Schiffbruch, und ähnliche Ereignisse, die in den alten Ritterromanen nicht fehlen durften, auch hier vorübergehen müssen. Das Unglück Torrismond's wird noch erhöht durch ein Verbrechen, das er willkürlich begangen hat; denn als er sich mit seiner Schwester, die er für eine auswärtige Prinzessin hielt, von Leidenschaft überwältigt, ungebührlich vereinigte, hatte er sie als Braut für seinen Freund Germond, einen König von Schweden, abgehohlet; und dieser ist nun da, seine Braut in Empfang zu nehmen. An Veranlassung zu einer schönen Combination tragischer Scenen fehlt es also nicht. Aber Tasso's Phantasie war zu enttästet; die peinliche Nachahmung der Form der griechischen Tragödie lähmte ihn vollends die Flügel; und er hatte so wenig, als einer seiner modernen Vorgänger in der tragischen Kunst, den Muth, sich selbst, gegen das Beispiel der alten

Tragiker und die Poetik des Aristoteles, ein neues Gesetz zu geben. Ein Chor muß auch hier zum Beschlusse jedes Actes eine Trauer-Canzone voll moralischer Betrachtungen über die Ungewißheit aller menschlichen Dinge absingen. Reden, die die Hauptpersonen an einander halten, müssen großen Theils die Stelle des wahren Dialogs vertreten. Boten dürfen auch nicht fehlen, damit der Zuschauer Alles erfahren kann, was zur Handlung gehört. Edel und oft energisch ist indessen die Sprache des Stücks ^{e)}. Der Schlußchor erhält ein neues Interesse der Rührung, wenn man sich an das Schicksal des Dichters erinnert, der unverkennbar die damals wahrscheinliche Vergänglichlichkeit seines eigenen Ruhms in den Klagen über den Umsturz eines königlichen Hauses beweint ^{f)}.

Noch

e) Z. B. in der Rede, in welcher Torrismond die Qualen seines geängstigten Gewissens beschreibt:

Da indi in quà sono agitato, ah! lasso,
 Da mille miei pensieri, anzi da mille
 Vermi di penitenza io son trafitto;
 Non sol roder mi sento il core, e l'alma.
 Nè mai da' miei furori o pace, o tregua
 Ritrovar poslo. O Furie, o Dite, o mie
 Debite pene, e de' non giusti falli
 Giuste vendicatrici; ove ch'io volga
 Gli occhi, o giri la mente, e 'l mio pensiero
 L'atto, che ricopri l'oscura notte,
 Mi s'appresenta, e parmi in chiara luce
 A tutti gli occhi de' mortali esposto.
 Ivi mi s'offre in spaventosa faccia
 Il mio tradito amico, odo l'accuse,
 E le giuste querele, odo i lamenti,
 L'amor suo, la costanza, ad uno ad uno
 Tanti meriti, tante opre, e tante prove,
 Che fatte egli ha d'inviolabil fede.

Atto I.

f) E come alpestro, e rapido torrente,

Come

Noch ein Fragment einer Tragödie, allem Anschein nach ein älterer Anfang des *Torrismond*, findet sich unter Tasso's Werken^{g)}.

Talent zur komischen Kunst sollte man einem Dichter von Tasso's Sinnesart am wenigsten zutrauen. Weiter brachte er diese Kunst auch freilich durch sein Lustspiel: *Die Verwickelungen der Liebe* (*Intrighi d'amore*) nicht^{h)}. Aber er bewies doch, mit welcher Gewandtheit er seine Muttersprache in jeder Form verarbeiten konnte. Der Dialog in diesem Lustspiele ist so leicht und munter, als ob es ein Nachtrag zu den ariostischen wäre.

Das letzte Gedicht von größerem Umfange, mit dem sich Tasso in seinen traurigen Tagen beschäftigte, ist seine Schöpfung (*Sette giornate del mondo creato*)ⁱ⁾. Der Tod hinderte ihn, es wenigstens so zu vollenden, als er es mit seinen erschöpften Kräften vermocht haben würde. Entweder um sich die
Arbeit

Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura, o fumo, o come stral repente,
Volan le nostre fame, ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo, e palma
Sol quì restano all' alma
Lutto, e lamenti, e lagrimosi lai.
Che più giova Amicizia, o giova Amore?
Ahi lagrime! ahi dolore!

g) Opere, edit. Venet. Tom. III.

h) Ebendaselbst.

i) Ebendaselbst. Einzeln gedruckt zuerst zu Viterbo, 1607.

Arbeit der Versification zu erleichtern, oder aus andern Gründen, wählte er zur metrischen Form dieses Werks die reimlosen Jamben. Was man in der Kürze zum Lobe des Ganzen sagen darf, ist, daß es sich hier und da durch gesungene Beschreibungen, und überall durch eine musterhafte Sprache auszeichnet.

*

*

*

Die Anzeige der prosaischen Schriften Tasso's gehört in die beiden folgenden Capitel.

Drittes Capitel.

Geschichte der schönen Prose.

In dem goldenen Zeitalter der italienischen Litteratur erreichte neben der Poesie auch die Beredsamkeit in italienischer Prose ihre äußerste Höhe, wenn gleich nicht die letzte Höhe der classischen Vollendung. Einen prosaisch beredten Autor, der in seiner Art wäre, was Petrarch, Ariost und Tasso in der ihrigen sind, sucht man unter den vorzüglicheren der italienischen Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts, wie denn freilich auch unter denen der beiden folgenden Jahrhunderte, vergebens.

Man

Man darf behaupten, daß die Schuld, warum die wahre Prose damals in Italien hinter der Poesie zurückblieb, nicht an den Köpfen, sondern an dem Zeitalter lag. Der wahren Prose, d. h. derjenigen, die ihren Gegenstand zwar ästhetisch, aber für das Bedürfniß der Belehrung und nicht um des ästhetischen Interesse willen, behandelt und die Schönheit der Darstellung, die dem Dichter Zweck ist, nur als Mittel gebraucht, auf die natürlichste und edelste Art den Verstand für die Sache, nicht das Gefühl für die Form, zu gewinnen; dieser Prose standen damals zu viele Hindernisse entgegen. Das erste war die Autorität der Zwitterprose, die mit einem edlern Namen die romantische heißen kann. Ihre Entstehung ist im ersten Buche dieser Geschichte erzählt^{k)}. Vor dem Rückfalle in den gothischen Phrasenpomph; der vor Boccas die Stelle der erzählenden Poesie großen Theils vertrat, war man durch den herrschenden Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts in Italien hinlänglich gesichert; aber nicht vor dem Mißbrauche der anmuthigen Geschwätzigkeit, die seit Boccas's Epoche zum Wesen der neueren Prose zu gehören schien. Die Nachahmung des Boccas'schen Novellenstils wirkte mehr nachtheilig, als nützlich. Ihr entgegen wirkte zwar die Nachahmung der antiken Prose, seit Machiavelli und Bembo diesen Ton angaben. Aber in dieser Collision gedieh die neuere Beredsamkeit doch nicht so, wie man erwarten möchte, weil die Nachahmer der Alten, bezaubert von ihren Vorbildern, mit einer Kengstlichkeit Italienisch schrieben, als ob sie jedes Wort bei einem lateinischen Classiker verantworten sollten. Man kam so weit, einzusehen, daß

außers

k) Erster Band, S. 194 u.

außerhalb der Sphäre der Romane und Novellen. die romantische Prose sich nicht auf eine ähnliche Weise, wie die romantische Poesie, in mehreren Dichtungsarten, veredeln und der antiken gegenüber stellen ließ. Aber man getraute sich noch nicht, die Wahrheit, Präcision und Fülle des Styls eines Livius und Cicero im Ganzen nachzuahmen, ohne in Nebensachen zu maneriren. Mit einem Worte, die Vereinigung der Freiheit und Eigenthümlichkeit des Schriftstellers mit den unveränderlichen Gesetzen der Rhetorik wurde noch nicht gefunden. Dazu kam drittens, daß selbst die Nachahmer der antiken Prose zu sehr an schönen Phrasen und Worten hingen und, weil sich ein numeröser Periodenbau leichter, als ein energischer Gedankenbau, nachahmen ließ, fast immer den Livius und Cicero, den Tacitus aber fast nie, zum Muster nahmen. Allen diesen Uebeln hätte nur durch ein stärkeres Interesse für die Sache, als für den Styl, wenigstens zum Theil, abgeholfen werden können. Aber die litterarische Cultur des Zeitalters war durch und durch ästhetisch. Die meisten unter den berühmteren italienischen Prosaisisten des sechzehnten Jahrhunderts hatten nicht nur, etwa wie Plato und Aristoteles, in ihren jüngeren Jahren Verse gemacht und sich vielleicht ein Mal für Dichter gehalten; sie fuhrten fort, zu dichten, oder doch Verse zu machen. Sie schwankten, ohne es zu wissen, unentschlossen zwischen der poetischen und prosaischen Wahrheit. Und die Schul- und Facultätsgelehrten, denen an einer vernünftigen und edlen Darstellung gar nichts lag, waren vollends nicht die Männer, die die übrigen von dem Mißbrauche schöner Phrasen hätten ablenken können.

Von einem Geschichtschreiber der Beredsamkeit erwartet man billig nicht, daß er jedes in erträglicher Prose geschriebene Buch anzeige. Das rhetorische Verdienst der Schriftsteller aber, die sich durch schöne Darstellung auszeichneten, läßt sich am bequemsten nach den verschiedenen Gattungen des prosaischen Styls übersehen. Von den Novellisten, die auf der Grenzlinie zwischen der Poesie und der Prose stehen, mag zuerst die Rede seyn.

I. Die italienische Novellenprose blieb im Ganzen, was sie seit Boccas gewesen war. Das Publicum las nach wie vor, nächst Sonetten und Rittergedichten, nichts lieber als Geschichtchen in der Manier des Boccas; und die Geschichtchenerzähler waren zufrieden, wenn man nur von ihnen rühmte, daß sie diesem Vergötterten nachzuahmen nicht unfähig gewesen waren. Die Freiheit, nach eigenem Sinne den boccasischen Styl zu variiren, blieb indessen den Novellisten unverkümmt.

Einer der berühmtesten Nachahmer des Boccas in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war Matteo Bandello¹⁾, ein Geistlicher, dessen Stand mit seiner weltlichen Autorschaft oft in eine Collision kam, bei der aber nur die katholische Kirche, nicht er selbst, verlor. Er hielt sich als Mitglied des damals noch neuen Prediger-Ordens in einem Kloster zu

1) Nachrichten von dem Leben und den Schriften des Bandello giebt Mazzuchelli unter diesem Artikel.

zu Mailand auf, als der Krieg, zwischen den Jahren 1520 und 1525, ihn von da vertrieb. Unstet trieb er sich nun in Italien umher. Endlich ging er nach Frankreich, wo es ihm besser glückte. Der König Franz ernannte ihn zum Bischof von Agen. Bandello genoß die Einkünfte dieser Pfründe, überließ die Seelsorge seinem Vicar, und schrieb indessen Novellen, die mit einem Beifalle aufgenommen wurden, als ob ein zweiter Boccaccio aufgestanden wäre. Die katholische Christenheit, längst gewöhnt an die auffallendsten Freiheiten, die sich ihre Geistlichen nahmen, fand sich durch Bandello's Novellen mehr ergoßt, als geärgert. Aber die protestantische Partei, die damals in Frankreich wie in Deutschland auf strengere Kirchenzucht hielt, berief sich laut auf das Beispiel des Bischofs Bandello, um die Sitten der katholischen Geistlichkeit anzuklagen. Das Schlimmste, was man ihm, außer der Vernachlässigung seines Amtes, vorwerfen konnte, war aber doch nur die Unsauberkeit des Inhalts mehrerer seiner Novellen; und diese gehörte, nach dem Beispiele des Boccaccio und den Forderungen des leselustigen Publicums, zur vollständigen Autorschaft eines Novellisten. Bandello starb im Frieden, vermuthlich gegen das Jahr 1562. Seine hundert und vierzig Novellen, die ihn überlebt haben ^{m)}, übertreffen in jeder Hinsicht die des Sacchetti und Ser Giovanni ⁿ⁾; und wenn sie an Lieblichkeit von den boccacischen übertroffen werden, geht dafür die Erzählung in ihnen einen rascheren, mehr

m) Auf die mir bekannte Ausgabe der Novelle del Bandello, in 3 Quartbänden, Venez. 1566, scheint keine neuere gefolgt zu seyn.

n) S. den ersten Band S. 218 u.

ehr französischen Gang ^o). Den Italienern mußten
 h viele auch durch eine gewisse Neuheit des Inhalts
 ipfehlen, die ganz im italienischen Geschmacke ist;
 nn Bandello erzählt eine Menge Mordgeschichten
 it derselben Unbefangenheit und Ruhe, wie die Lies
 s: und Ehebruchsgeschichten, die mit jenen gewöhn
 h zusammenhängen. Die moralische Tendenz dieser
 ovelen glaubte man schon damals durch Inhalts
 zeigen an den Tag legen zu müssen.

Weniger bekannt, aber auch noch nicht verges
 t, sind die Novellen von Firenzuola, Paras
 osco, Massuccio von Salerno, Sabadino
 degli Acienci, Luigi da Porto, Molza,
 Giovanni Brevio, Marco Cademosto,
 Brazzini, Antonio Mariconda, Ortenzio
 lans

o) Einen Beweis, wie leicht der Bischof Bandello, wenn
 er gewollt hätte, seinen Novellenstyl zum Styl der wähs
 ren Geschichte hätte umbilden können, giebt schon der
 Anfang der ersten Novelle:

Tra l'altre famiglie della città di Firenze nobili e
 potenti, due ce' n erano per ricchezze e seguito di gen
 te potentissime, di grandissima reputatione appò il po
 polo; cioè gli Uberti et i Buondelmonti; dopo liqua
 li nel secondo luogo fiorivano gli Amidei e li Donati,
 nella qual famiglia delli Donati si ritrovava una gentil
 donna vedova molto ricca, con una figliuola senza più,
 d'età idonea a poter maritarsi. La madre di lei, veg
 gendo la di bellissimo aspetto, e avendola molto
 costumatamente allevata, e pensando à cui la dovesse
 maritare, le occorreano molti nobili e ricchi che le
 piacevano assai; non dimeno sovra tutti gli altri pare
 va che le aggradasse più Messer Buondelmonte de Buondel
 monti, cavaliere molto splendido & onorato, ric
 co e forte giovane, che della Buondelmontesca fazione
 era allora il capo; etc.

Lando, Levanzio da Guidiccio, Sebastiano Erizzo, Niccolò Granucci, und Andern, die alle im sechzehnten Jahrhundert, die meisten in der ersten Hälfte desselben, lebten^{p)}. Keiner dieser Novellisten scheint aber mit methodischem Ernst die moralische Belehrung seiner Zeitgenossen, oder wohl gar der Nachwelt, zur Absicht gehabt zu haben.

Moralische Erzählungen im ernstlichsten Sinn sollten die hundert Novellen des Giambattista Giraldi, genannt Cinzio oder Cinzio, seyn^{q)}. Schon bei mehreren Veranlassungen hat dieses gelehrten Mannes in der Geschichte der Poesie gedacht werden müssen. Da seine Novellen unter allen seinen Schriften sich am meisten in Ruhe erhalten haben, mögen hier auch einige Notizen von seinem Leben stehen. Er selbst hat sie der Zueignung des ersten Theils seiner Novellen an den Herzog Emanuel Philibert von Savoyen eingeweiht. Er war von adlicher Familie aus Ferrara. Wie damals in Italien mehrere vorzügliche Köpfe vom ersten Stande war er zugleich Geschäftsmann und Gelehrter. Seine Novellen schrieb er, nach seinem eigenen Berichte, in der Blüte seiner

p) Novellen von allen hier genannten Autoren findet man in der Sammlung: *Il Novelliero Italiano*, Venz. 1754. 4 Voll. in 8. Beigefügt sind auch biographische Notizen.

q) Nach der Orthographie seines Zeitalters schrieb er selbst seinen akademischen Beinamen Cynthio oder Cinthio. Jetzt schreibt und spricht man Cinzio, wie Clivio u. s. Nach der mir bekannten Ausgabe seiner Novellen oder *Hecacommiti*, gedruckt Nel monte regale, 1565 in zwei Octavbänden, die füglich viere vorstellen können, scheint auch keine neuere nöthig gewesen zu seyn.

ner Jugend. Schon damals legte er sich mit Fleiß
 auf Philosophie, das heißt, er studirte die Schrif-
 ten des Plato und noch mehr des Aristoteles und ih-
 rer Commentatoren; und seine Novellensammlung soll-
 te nach philosophischen Grundsätzen ein moralisches
 Exempelbuch seyn. Aber andre Beschäftigungen zo-
 gen ihn von dieser Arbeit ab. Von seinem Fürsten
 zum öffentlichen Lehrer in Ferrara ernannt, hielt
 er Vorlesungen zuerst über den Aristoteles, dann auch
 über andre alte Schriftsteller. Neben diesen, ge-
 lehrten Geschäften, mußte er noch als Secretär in
 Diensten des Herzogs Herkules II. von Ferrara fleißig
 die Feder führen. Herzog Alfonso II., der Nach-
 folger Herkules II., gönnte ihm mehr litterarische Aus-
 be. Nach einem Zwischenraum von dreißig Jahren
 zog Giraldi nun seine Novellen wieder hervor, ar-
 beitete sie um, brachte sie in Ordnung und gab sie her-
 aus unter dem gelehrte klingenden Titel *Hekatommi-
 then* (*Ecatommiti*). Er lebte bis zum Jahre 1573.
 Seine *Hekatommiten* aber scheinen mit jedem Jahre
 weniger gegolten zu haben. Sie verrathen auch, bei
 allen ihren moralischen Vorzügen, zu sehr den metho-
 dischen Gelehrten, und es fehlt ihnen, bei aller phi-
 lologischen Eleganz, an der lieblichen Leichtigkeit, die
 den Novellenstyl besonders auszeichnen soll. Giraldi
 blieb als Nachahmer des Boccas in der ästhetischen
 Hauptsache weit hinter Bandello zurück, ob er gleich
 mit viel ernstlicherer Sorgfalt, als dieser, sich an
 sein Muster hielt und es, bis zur Feinlichkeit, in
 Nebensachen nachahmte. Genau so, wie Boccas,
 wollte auch er ein rundes Hundert von mancherlei No-
 vellen in eine anmuthige Verbindung bringen. Jun-
 ge Herren und Damen sollten einander in Tagesgesun-
 gen, genau wie im *Decameron*, je zehn und zehn,
 oder

oder eine Decade (Deca) dieser Geschichten erzählt. Eine Zugabe von zehn über das Hundert ist in der Einleitung untergebracht, und dadurch gewissermaßen der griechische Titel gerettet, der nur hundert Märchen, wie der Titel des Decameron zehn Tagesabende, verspricht. Wie Boccac, um seine erzählenden Herren und Damen zusammenzubringen, von der Pest, die zu seiner Zeit Italien verwüstete, die Veranlassung nahm, eben so glaubte Giraldis am füglichsten die Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen, die traurigste Begebenheit, die Er erlebte, benützen zu dürfen. Auch die langen Perioden des Boccac und die spielende Heppigkeit desselben in Bildern und Worten suchte Giraldis mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die man einem an Gedankenfülle gewohnten Ausleger des Aristoteles kaum zutrauen sollte. Uebertreffen wollte er sein Muster nur durch Sittlichkeit und Ordnung. Deswegen enthielt er sich aller leichtsinnigen Scherze, und brachte seine Novellen unter moralische Rubriken. Die ersten zehn, die in der Einleitung erzählt werden, sollen die traurigen Folgen der unerlaubten Galanterie und den Werth der ehelichen Liebe anschaulich machen. Nach ähnlichen Summarien ordnete er auch die übrigen Erzählungen in Decaden zusammen, so gut es gehen wollte. Nur paßt nicht immer jede Erzählung unter ihre Rubrik, weil jene längst fertig war, ehe ihr Verfasser auf den Gedanken kam, diese seiner Sammlung hinzuzufügen. Zwischen der fünften und sechsten Decade schaltete er sogar drei lange moralische Dialogen über die Erziehung zum bürgerlichen Leben ein. Unverantwortlich aber ist die kecke Verfälschung der wahren Geschichte, selbst der Geschichte seiner Zeit, die sich der gewissenhafte Giraldis erlaubte, um seine

Novels

ovellen zu schmücken'). Seiner Bemühungen muß in dieser Geschichte nur deswegen ausführlicher gedacht werden, weil sie vorzüglich beweisen, wie das Novellenlesen im sechzehnten Jahrhundert als ein Besatz der moralischen Cultur betrachtet wurde.

Zu den Novellisten dieses Zeitalters, die von den Literatoren gewöhnlich als die vorzüglichsten hervorgehoben werden, gehört auch Giovan Francesco Straparola von Caravagio. Ob ihm die scanische Reinheit seiner Sprache, oder der Zufall, diese Ehre erworben hat, ist schwer zu sagen. Als Erzähler

r) Bis zum Lächerlichen umgekleidet ist z. B. die Geschichte der Expedition der kaiserlichen Truppen gegen Rom. Als ob man nicht wüßte, von wem die Rede sei, heißt der Kaiser Carl V. hier geheimnißvoll ein deutscher Herr und ein Lutheraner.

Uno Signore Alamano, tratto dall' odio, che, e egli, e molti di quella nazione (per instigatione di alcuni, che tocchi da maligni spiriti, armarono la lingua, e la penna altresì contra la santa, e cattolica Chiesa Romana) portavano alla santità del Papa, e a tutto quel sacratissimo ordine de santi prelati, messo in punto un grossissimo, e potentissimo essercito di gente Alamana macchiata della pestifera eresia di Lutero, e de suoi seguaci, à gran camino in Italia si venne, tratto da iniquo pensiero non pure di distrugger Roma, patria comune à tutte le nationi, ma di dare indignamente con le sue mani al Papa morte, con un capestro d'oro, ch' egli per impenderlo portava con esso lui. Questi, giunto in Italia, quando piu sperava di condurre à fine la sua perversa, e malvagia opinione, quasi, che dalla divina giustizia fosse percosso, paralitico cadde, e perciò divenne non atto alla battaglia. Ma non mancarono altri capitani barbari, tra quelle genti, che, tratti dal medesimo odio, e dall' ingordo desiderio del guadagno, tennero unito l'essercito tedesco, per condurre à fine quella iniqua, oppressa.

Erzähler steht er tief unter Bandello, und selbst unter Giraldi. Seinen dreizehn allerliebsten Nächten (*Tredici piacevolissimi notti*), wie er seine Novellensammlung betitelte^{s)}, sieht man zwar eine Nachahmung der Manier des Boccas auf jeder Seite an; aber die feineren Züge dieser Manier, ohne die sie selbst matt und kindisch wäre, entgingen dem Nachahmer Straparola. Mehrere seiner Novellen sind überdies platte Humormährchen, z. B. die vom König Schwein (*Re Porco*), der bei Tage in Schweinsgestalt die Pfützen, des Nachts aber als schöner Jüngling das Bett einer schönen Prinzessin besuchte^{t)}. Gegen die Selbstcultur des Boccas, die

s) *Le tredici piacevolissime notti di M. Giovan Francesco Straparola da Caravagio, Venez. 1608.* — Eine neuere Ausgabe kenne ich nicht.

t) Man lese nur den Anfang des erbaulichen Histröckens: Quanto l'uomo, graziose donne, sia tenuto al suo Creatore, che egli uomo, e non animale brutto l'abbia al mondo creato, non è lingua, ch' in mille anni à bastanza lo potesse esprimere. Però mi sovviene una favola d'un, che nacque porco, e poscia divenuto bellissimo giovane da tutti, *Rè porco* è chiamato.

Dovete dunque saper, donne mie care, che Galeotto fu Rè d'Anglia, uomo ricco di beni di fortuna, e havea per moglie la figliuola di Mattias Rè d'Ongheria, Ersilia per nome chiamata, laquale di bellezza avanzava ogu' altra matrona, che à suoi tempi si trovasse. Et sì prudentemente Galeotto reggova il suo Regno, che non v'era alcuno, che di lui lamentarsi potesse. Essendo dunque stati longamente ambedue insieme, occorse ch' Ersilia mai non s'ingravidò; il che all' uno, e all' altro dispiaceva molto. Avenne ch' Ersilia passeggiando per lo suo giardino, e essendo già alquanto lassa, adocchiò un luogo pieno di verde erbe, e accostata si à quello si pose à sedere, e invitata da

sich nach langem Ringen endlich von dem gothischen Phrasenpomp der Ritterromane losriß^{u)}, sticht besonders die armselige Bemühung des Straparola ab, die prunkenden Verbrämungen des Erzählungsstils wieder einzuführen, um seinen Novellen ein poetischeres Ansehen zu geben^{x)}.

Als Sammler von Novellen mehrerer Verfasser machte sich damals derselbe Sansovino bekannt, der die oben angezeigte Sammlung von Sagen herausgegeben hat^{y)}.

Zum Glück für die italienische Litteratur ließ die Herrschaft des leichten Novellenstils die pompösen Ritterromane, die gerade damals in Frankreich und noch mehr in Spanien mit aller ihrer betörenden Kraft zu wirken anfangen, in Italien nicht aufkommen.

dal sonno, e dagli uccelli, che per li verdi rami dolcemente cantavano, s'adorinentò. — Nun kommen Feen in's Spiel und der König Schwein wird zierlich herbeigeführt.

u) Vergl. Erster Band, S. 205.

x) Z. B. eine Novelle fängt an:

Il Sole, bellezza del ridente Cielo, misura del volubil tempo, e vero occhio del mondo, da cui la cornuta Luna, e ogni Stella riceve il suo splendore, oggimai haveva nascosi i rubicondi, e ardenti raggi nelle marine onde, & la fredda figliuola di Latona, da risplendenti, e chiare Stelle intornata, già illuminava le folte tenebre della buia notte, etc.

Notte quinta.

y) Cento novelle scelte — di M. Francesco Sansovino. Edizione terza, Venez. 1563. 8. Die Sammlung machte also Glück, da sie in kürzer Zeit drei Mal aufgelegt wurde, und doch hielt Sansovino für ganz überflüssig, bei jeder Novelle den Verfasser zu nennen.

men. Der Amadis von Gallien und diesen ähnliche Ausgeburten einer geistlos überfüllten Phantasie wurden zwar auch in's Italienische übersetzt. Auch findet man einige italienische Romane aus diesem Zeitalter, die mehr, als Uebersetzungen, zu sein scheinen²⁾. Aber der Geschmack der Nation weicht sich nicht zu ihnen.

* * *

II. Der beliebte Novellenstyl stand besonders dem wahrhaft historischen Style im Wege. Bis zur ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gab es noch keinen neueren Geschichtschreiber, der der historischen Kunst mächtig gewesen wäre. Schon deswegen mußte der Mann, der der erste classische Geschichtschreiber seiner Nation wurde, hier eine auszeichnenden Stelle gewürdigt werden, wenn er auch nicht überhaupt einer der vorzüglichsten Schriftsteller seines Jahrhunderts gewesen wäre.

M a c h i a v e l l.

Die erste classische Prose in italienischer Sprache schrieb nach Dante, dessen unvollendetes Werk

2) Notizen darüber finden sich im Uebersusse bei Quindrio, Stor. e reg. T. III.

a) Zu diesen echt italienischen Romanen, die ganz in Vergessenheit gerathen sind, scheint auch *Il Peregrino*, da M. Giacompo Caviceo da Parma, zu gehören. Die Ausgabe, in der ich ihn kenne, ist von 1547. Er ist aber schon gegen das Ende des funfzehnten J. H. geschrieben. Der Verfasser war zu seiner Zeit ein hochgeachteter Mann.

ter ^{b)} seit zweihundert Jahren so gut wie vergessen war, der Staatsmann Machiavell. Seine politischen Schriften verdienen, von der litterarischen Seite angesehen, fast dieselbe Aufmerksamkeit, wie die historischen ^{c)}. Da er indessen als Geschichtschreiber zuerst genannt wird, werden auch einige Nachrichten von seinem Leben hier nicht am unrechten Orte ^{d)} sein.

Niccolò Machiavelli wurde geboren zu Florenz im J. 1469. Seine Familie gehörte zu den Reichen in der Republik. Die Erziehung, die ihm zu Theil wurde, war ohne Zweifel liberal, wenn wir gleich wenig Particularien davon wissen. In seinem dreißigsten Jahre erhielt er die Würde eines Kanzlers im zweiten Herren-Collegium (seconda cancelleria de' Signori). Schon vorher hatte er sein politisches Werk: Der Fürst, geschrieben. Seit dieser Zeit aber lebte und webte er vierzehn Jahre in Staatsgeschäften. Besonders wurden ihm eine Menge Gesandtschaftsangelegenheiten anvertrant. Vier Mal ging er als Gesandter an den französischen, zwei Mal in den kaiserlichen Hof, zwei Mal an den römischen; und die meisten kleineren und größeren Staaten von Italien mußte er in ähnlichen Absichten besuchen. Die kritische Lage seiner Republik, deren Form und Existenz unter dem Eindringen der kaiserlichen und französischen

b) S. Erster Band, S. 140.

c) Eine elegante Ausgabe der sämtlichen Werke Machiavelli's (Opere di Nicc. Machiavelli) ist die florentinische von 1782, in 5 Quartbänden.

d) Der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavelli's ist eine ganz gute Lebensbeschreibung beigelegt.

französischen Macht und unter dem Uebergewicht des mediceischen Hauses immer auf dem Spiele stand, gab Gelegenheit genug, den Scharfsinn und die politische Gewandtheit eines großen Staatsmannes zu entwickeln und zu üben. Machiavell zog sich glücklich und ruhmvoll aus den verwickelten Schlingen der Politik. Er behielt selbst in diesen Schlingen die Heiterkeit und Freiheit des Geistes, die ihn fähig machte, sein vielseitiges Talent zur Abwechslung auch auf ein Paar Lustspiele, deren oben gedacht wurde, auf eine lustige Novelle, und auf mehrere nicht unpoetische Sonette, Stanzas und andre kleine Gedichte zu wenden, die sich, wenn gleich nicht mit dem ganzen Ruhm seines Namens, erhalten haben *). Historische Werke von ihm scheinen damals noch nicht bekannt geworden zu seyn. Aber in dem praktischen Geschäftsmanne reifte der Geschichtschreiber und Lehrer der Staaten. Er stieg bis zu der bedeutenden Würde eines Staatssecretärs. Eins seiner mühsamsten und nach seiner Ueberzeugung verdienstvollsten Geschäfte war die Errichtung einer florentinischen Nationalmiliz, die den militärischen Geist seines Volks wiedererwecken und der unseligen Angewohnung der italienischen Staaten, gedungenen Bandenführern (Condottieri) die Sache des Vaterlandes anzuvertrauen, entgegenwirken sollte. Bei diesen und andern Einrichtungen verlor Machiavell das übermächtige Haus der Mediceer nie aus den Augen. Er ehrte, wie seine Schriften beweisen, aus freiem Herzen die großen Männer dieses Hauses; er erkannte und pries ihre Verdienste; aber er liebte das Haus nicht.

c) In der florentinischen Ausgabe der Werke Machiavell's nehmen alle diese Werthchen den letzten Band ein.

nicht. Vertraut mit allen Fehlern seiner Republik, hielt er es doch der Mühe werth, ihre Verfassung nicht den Verdiensten einer Familie zu opfern.

Die Collision zwischen dem Patriotismus des Staatssecretärs — denn unter diesem Namen (il Segretario Fiorentino) war er so bekannt wie unter seinem eignen — und den Absichten des mediceischen Hauses endigte sich mit dem Sturze des ersten. Zur Belohnung für die Verdienste, die er sich um die Republik erworben hatte, wurde er im J. 1512 seines Amtes entsezt und Landes verwiesen. Es ist ungewiß, ob ihn diese Kränkung, oder sein unbestochener Patriotismus verleitete, bald darauf Theil an der Verschwörung gegen den Cardinal von Medici zu nehmen, der der Gefahr glücklich entging und nicht lange nachher Pabst Leo X. hieß. Machiavell wurde als Mitglied der Verschwornen arretirt. Man warf ihn auf die Folter, um sein Geständniß zu erpressen. Aber sein männlicher Geist scheint auch seinen Körper abgehärtet zu haben. Man liest wenigstens nirgends, daß er auf der Folter ein Bekenntniß abgelegt habe. Der Pabst Leo X. schlug auch bald den sicherern Weg ein, den gefürchteten Staatssecretär durch Großmuth zu rühren. Er ließ ihn frei.

Mit dieser Epoche im Leben Machiavell's fängt die Zeit seiner Autorschaft von neuem an. Jetzt ein Mann von drei und vierzig Jahren, ergriff er, mit freiem Geiste, nicht um sich zu rächen, noch weniger um sich zu beklagen, die Feder, die er als Staatssecretär hatte niederlegen müssen, als Geschichtschreiber seines Vaterlandes und als Lehrer der Völker und der Fürsten wieder. Keine Klage über sein Schicksal hat

man von ihm gelesen. Die Mediceer selbst waren auch fein genug, nachdem sie ihn vergebens hatten solten lassen, ihn auf eine ehrenvolle Art in ihr Interesse zu ziehen. Der Pabst Leo X. fragte ihn in Staatsan gelegenheiten um Rath. Dasselbe that nachher Clemens VII., auch ein Mediceer. In Diensten dieses unruhigen Pabstes trat Machiavell sogar noch ein Mal öffentlich bei der Leitung des Krieges gegen den Kaiser Carl V. auf. Unter seiner Direction wurden Festungswerke angelegt, die er für nöthig hielt. Von diesen Geschäften rief ihn unvermuthet in seiner Vaterstadt der Tod ab, im Jahr 1527, dem neun und funfzigsten seines Alters.

*

*

*

Ein solcher Mann, dessen feiner und litterarisch gebildeter Geist ganz im Gefühl der Gegenstände lebte, die er als Schriftsteller mit Geschmack behandelte, konnte den Styl der Prose finden, die die Form der Sache, nicht diese jener, anpaßt. Er wollte unterrichten, nicht unterhalten. Aber er wollte unterrichten wie ein Mann von Geist. Die Wahrheit selbst schien ihm, zwar keines Schmucks, aber doch einer natürlichen und edlen Darstellung zu bedürfen, um in ihrem eignen Lichte nicht durch langweilige, verworrene, und ungelentige Phrasen verdunkelt zu werden. Ein geschmackloses Kleid schien ihm ihrer ebenso unwürdig, als ein reizender Glitterstaat. Er verstand sich auf wahre Prose.

Nicht ohne eine kleine Selbstverläugnung kann der Geschichtschreiber der Litteratur, den der Inhalt
der

der Schriften Machiavelli's noch mehr, als ihre Form, interessirt, nur von dieser reden. Aber auch im Style Machiavelli's zeigt sich der denkende Mann, und zwar, was man kaum glauben möchte, mehr noch in seinem historischen, als in seinem didaktischen Style.

Machiavelli's historischer Styl in der höheren Bedeutung, die die historische Kunst in sich schließt, lernt man aus seiner florentinischen Geschichte (*Historia Fiorentina*), in acht Büchern kennen. Sein erster Plan beim Entwerfe dieses Werks war, wie er in der Einleitung sagt, die Geschichte seines Vaterlandes nur von der Zeit an zu erzählen, wo die demagogische Herrschaft der medicischen Familie anfängt. Aber die Prüfung der Geschichtschreiber, die die äkern Begebenheiten der florentinischen Republik erzählt hatten, bewog ihn, bis zur Entstehung dieses Staats zurückzugehen. Jene Geschichtschreiber, deren Werke überdieß nur durch den Inhalt interessiren, hatten sich begnügt, die Kriege und auswärtigen Angelegenheiten der Florentiner zu erzählen. Machiavelli aber wollte vor allen Dingen die inneren Verhältnisse des florentinischen Staats historisch erforschen. Er wollte die Macht und die Absichten der verschiedenen Parteien, die diesen Staat seit seiner Entstehung unaufhörlich entzweiten, in ein helleres Licht stellen, um die Entstehung des Uebergewichts der Mediceer als Staatsmann begreiflich und als Historiker anschaulich zu machen. Deswegen glaubte er die Factionen seines Vaterlandes bis zu ihrem Ursprünge verfolgen zu müssen. Er fing also sein Werk mit der nordischen Völkerwanderung und dem Untergange des abendländischen Kaiserreichs an, erzählte aber Alles, was ältere Geschicht-

schreiber schon hinlänglich aufgeklärt hatten, bis zum Jahre 1434, nur summarisch. Von dieser Epoche an bis zur demagogischen Regierung des Lorenz von Medici wird seine Erzählung ausführlich. Sein Werk zerfällt also in zwei ungleiche Hälften, und ist schon deswegen, als historisches Kunstwerk, kein vollendetes Muster. Aber es hat doch eine Einheit, die es des Namens eines historischen Kunstwerks würdig macht. Es erklärt durch eine lange Reihe von Begebenheiten ein Factum, das den Staatsmann und den Menschenkenner interessirt. Alle politischen Künste, an denen die Herrschaft der Mediceer in Florenz zur Zeit des Geschichtschreibers hing, sieht man in dieser Erzählung dem Verstande vergegenwärtigt. Diesen Gesichtspunkt verlor Machiavelli nie aus dem Auge; und wer sein Werk rhetorisch und philosophisch schätzen will, muß eben diesen Punkt unverrückt im Auge behalten. Freilich fehlte der florentinischen Geschichte, auch nach dieser Ansicht, viel an dem inneren Interesse der römischen, deren größten Geschichtschreiber Machiavelli zum Muster nahm. Statt, wie Livius, dessen Geschichte die Majestät des römischen Volks erklären soll, den Leser durch eine bewundernswürdige Folge patriotischer Thaten und Aufopferungen fortzureißen, mußte sich Machiavelli begnügen, vom Anfang bis zu Ende seines Werks größten Theils nur Künste, Niederlagen und Triumphe unersöhnlicher Factionen zu erzählen. Aber auch bei aller Armuth an moralisch schönen Zügen wird diese Geschichte anziehend durch die Lösung des Problems, das vorzüglich Machiavelli's Nachdenken erweckt hatte. Wie war es möglich, daß die florentinische Republik, unaufhörlich in ihrem Innern durch den wildesten Parteigeist und oft durch Bürgerkrieg zer-

rissen, an innerem Wohlstande und an Macht nach außen immer wuchs, und eben so reich an rüstigen und industriösen Bürgern, als an Schätzen, war, während doch fast jedes Mal, wenn eine Faction einen entscheidenden Sieg gewann, die Unterdrückten bei Tausenden Landes verwiesen und ihrer Güter beraubt wurden? Nicht zufällige Begebenheiten, nur die unerschütterliche Energie der factionsüchtigen Florentiner machte, nach Machiavell, dieses politische Wunders möglich, und diese Idee erhielt ihn, bei der übrigens ruhigen und prunklosen Erzählung der Factions geschichten, die den Florentinern wenig Ehre machen, in einer patriotischen Begeisterung. Nach seiner Ueberzeugung hätte Florenz zu einem zweiten Rom emporwachsen müssen, wenn seine Bürger so einig, wie die republikanischen Römer, gewesen wären. Nach eben der Idee berechnete er den unmittelbaren Nutzen seines Werks, wenn anders die Florentiner noch gesonnen seyn sollten, durch Erfahrung weiser zu werden. Dieser Nutzen blieb nun freilich aus. Aber die patriotische Begeisterung des Geschichtschreibers wurde der Geist seines Werks; und durch diesen männlich kräftigen Geist, den keine Kunst nachahmen kann, gewann Machiavell's florentinische Geschichte eine Aehnlichkeit mit der römischen des Tacitus, den noch kein Nachahmer ganz verstanden hat, weil sonst keiner versucht haben würde, ihn nachzuahmen.

Aber nur der Geist der Geschichtschreiber Tacitus und Machiavell ist nahe verwandt. Seine historische Manier bildete Machiavell nach dem Livius, über dessen erste Decadé er auch einen politischen Commentar schrieb. Seine Gedanken so, wie Tacitus, zusammenzudrängen, war er denn doch zu sehr mo-

derer Italiener. Zu bewundern ist, daß er in diesem dem geschwägigen Jahrhundert Energie mit einem auch der numerösen Phrasen und Sylbenfall in historischen Darstellungen noch so glücklich vereinigen konnte. Sein Stil, mit dem des Livius verglichen, ist freilich prosaisch trocken. Besonders fehlt seinen Beschreibungen die bildnerische und doch prosaisch natürliche Fülle, in der kein neuerer Geschichtschreiber den Vorzug erreicht hat. Wer durch diesen Classiker verwöhnt wird, die Manier Machiavell's auch oft zu monoton finden, besonders im Periodenbau, finden. Aber die Klarheit der Vorstellungen, die Bestimmtheit des Ausdrucks, und die ungezwungene Verbindung der Sätze ist in Machiavell's historische Prose eben so musterhaft, als in den Werken der Alten, nach denen er sich bildete¹⁾. Er scheint anfangs unentschlossen gewesen zu seyn, ob er sich die romanhafte Ausschmückung

1) Als Probe mag hier eine Stelle aus dem letzten Buche stehen, wo die Verschwörung der Pazzi gegen Lorenzo und Julian von Medici ausführlich erzählt wird.

Fatta questa deliberazione se n'andarono nel tempio, nel quale già il Cardinale insieme con Lorenzo de' Medici era venuto. La Chiesa era piena di popolo, e l'ufficio Divino cominciato, quando ancora Giuliano de' Medici non era in Chiesa. Onde che Francesco de' Pazzi insieme con Bernardo alla sua morte destinati andarono alle sue case a trovarlo, e con prieghi, e con arte nella Chiesa lo condussero. E cosa veramente degna di memoria, che tanto odio e pensiero di tanto eccesso si potesse con tanto cuore e tanta ostinazione d'animo da Francesco e da Bernardo ricoprire. Perchè condottolo nel Tempio e per la via e nella Chiesa con motteggi e giovenili ragionamenti l'intrattennero. Nè mancò Francesco sotto colore di carezzarlo con le mani e con le braccia strignerlo, per vedere se lo trovava o di corazza o d'altra simile difesa munito.

g der wahren Geschichte durch erdichtete Reden, h dem Beispiele der Alten, erlauben sollte. In ersten Büchern seiner florentinischen Geschichte t er manche Veranlassung, dergleichen Reden einzuhalten, unbenuzt. In den folgenden, wo die zählung ausführlich wird, kommen ziemlich lange Reden, die nicht gehalten sind, nach antikem Zuschnitt vor; aber sie enthalten mehr ruhige Discussion politischer Gegenstände, als hinreißende Beredsamkeit ^{g)}. Ein Talent, jedes Factum, auch ohne darüber vor dem Leser zu räsonniren, immer in ein Licht der Beziehung zu stellen, also pragmatisch zu erzählen, nützte ihm, nach dem Zweck seiner Erzählung, nicht. Er glaubte als Politiker wenigstens da räsonniren zu müssen.

g) Als die Gegner des Cosmus von Medici in eine Verschwörung zusammentreten wollen, besucht einer von ihnen, Niccolò Barbadori, einen andern, Niccolò da Uzano, in seiner Studierstube, um ihn zu ermuntern, einen entscheidenden Schritt zu thun. Niccolò da Uzano antwortet halb scherzend:

E' si sarebbe per te, per la tua casa, e per la nostra Repubblica, che tu e gli altri che ti seguono in questa opinione, avessero piuttosto sto la barba di ariento che d'oro, come si dice che hai tu; perchè i loro consigli procedendo da capo canuto e pieno di esperienza, sarebbero più savi e più utili a ciascheduno. E mi pare, che coloro che pensano di cacciare Cosimo di Firenze, abbino prima che ogni cosa a misurar le forze loro e quelle di Cosimo. Questa nostra parte voi l'avete battezzata la parte de' nobili, e la contraria quella della plebe. Quando la verità corrispondesse al nome, farebbe in ogni accidente la vittoria dubbia, e piuttosto deberemmo temer noi che sperare, mossi dall' esempio dell' antiche nobilità di questa città, le quali dalla plebe sono state spente.

Libr. IV.

der Zeit und dem litterarischen Range nach, Francesco Guicciardini, geboren zu Florenz im Jahr 1482. Die Thaten seiner Familie sind von seinen Biographen nachgezählt^{k)}. Sie erleichterten ihm, wie seinem dreizehn Jahr älteren Landsmann Machiavell, die Fortschritte, die er zugleich als Gelehrter und Staatsmann machte. Anfangs schien es, als sollte die Jurisprudenz ihn der praktischen Staatskunst entreißen. Denn er fing an, als Doctor der Rechte, seiner Standesehre unbeschadet, in seiner Vaterstadt Vorlesungen über die Institutionen zu halten. Er war damals drei und zwanzig Jahr alt. Aber schon bald nachher empfahlen ihn seine Kenntnisse zu einer Gesandtschaftsstelle in florentinischen Diensten. Von dieser Zeit an ist sein Leben das Gegenstück zu dem des Machiavell. Wie dieser, bald auch Guicciardini in unablässiger Thätigkeit durch die politischen Intriguen seines unruhigen Zeitalters, zu einem Geschichtschreiber wurde. Er und Machiavell kannten und schätzten einander; aber ihre politischen Systeme waren nicht dieselben. Guicciardini zeigte sich vom Antritte seiner politischen Laufbahn an, unverändert als ein Anhänger des medicischen Hauses. In Collision mit Machiavell konnte er darüber nicht gerathen; denn erst um die Zeit, als Machiavell seine Staatssecretärstelle entsetzt wurde, fing Guicciardini's politische Wirksamkeit an; und beide gewannen durch die Achtung, die sie einander bezeugten. Guicciardini gab den Factionisten seines Vaterlandes das Mu-

k) Sein Leben, von Remigio Fiorentino, steht vor einer alten Ausgabe seiner Geschichte, Venez. 1640, 4to; und neu erzählt von Manni, vor der venezianischen Ausgabe von 1738.

mer einer patriotischen und humanen Verträglichkeit.
 Er war einer von denen, die sich von dem gestürzten
 Staatssecretär nicht zurückzogen und fortfuhren, auch
 im Privatumgange von ihm zu lernen. Indessen wurde
 er Papst Leo X. sein Beförderer. In Diensten dieses
 Papstes stieg er schnell bis zur Würde eines Statthalter
 der Provinzen Modena und Reggio, die das
 Mal unter der päpstlichen Regierung standen. Der
 Papst Clemens VII. vertraute ihm außer der Regie-
 rung der Provinz Romagna auch das Obercommando
 seiner Armee an, die gegen die Kaiserlichen fechten
 sollte. Als päpstlicher Generallieutenant war Guic-
 ciardini nicht glücklich. Das Schicksal, das die päpst-
 lichen Waffen mit den französischen, besonders in der
 Schlacht bei Pavia, traf; und selbst die Plünderung
 Roms durch die Soldaten des Kaisers, änderten
 gleichwohl nichts, weder in der Denkart Guicciardi-
 ni's, noch in dem Vertrauen, das der Papst in ihn
 gesetzt hatte. Nach dem Tode Clemens VII. wollte
 ihn der neue Papst Paul III. in sein Interesse ziehen.
 Aber jetzt glaubte Guicciardini, von dem Schauplatze
 abtreten zu müssen, auf dem er sich so lange glücklich
 behauptet hatte. Er zog sich auf sein Landgut Arces-
 tri zurück. Hier führte er, in den letzten fünf Jah-
 ren seines Lebens, die Idee des großen historischen
 Werks aus, das seinen Namen auf die Nachwelt
 gebracht hat. Vermuthlich hatte er den Plan längst
 entworfen und Manches schon in Fragmenten bearbei-
 tet. Er war noch mit diesem, nicht ganz beendigten
 Werke beschäftigt, als er es im J. 1540 seinen Er-
 ben im Manuscript hinterlassen mußte.

Guicciardini's Geschichte von Italien
 (Istoria d'Italia) wurde erst zwanzig Jahre nach seinem

Tode bekannt ¹⁾. Seine Erben hatten eher nicht gewagt, ein Buch drucken zu lassen, das der Confiscation um so weniger entgehen zu können schien, je lauter die erbitterten Parteien wünschten, es gedruckt zu sehen. Denn das Gerücht hatte sich verbreitet, Guicciardini's Geschichte seiner Zeit sei mit unerhörter Freimüthigkeit und ohne alle Schonung der Personen und der Verhältnisse geschrieben, gegen welche der Verfasser Partei genommen hatte. Als diese ungeduldig erwartete Geschichte denn endlich in's Publicum kam, erregte sie wahrscheinlich eben deswegen weniger Aergerniß, weil man sich die bedenklichen Stellen noch gefährlicher gedacht hatte. Litterarische Gegner, die das ganze Werk geringschätzig behandelten, blieben auch nicht aus; aber die Nachwelt ist nicht auf ihre Seite getreten. Guicciardini's Geschichte von Italien wurde bald in mehrere Sprachen übersetzt; und sie verdient, besonders in der Urschrift, mit allen ihren Fehlern als ein schönes Denkmal der historischen Kunst und der Humanität ihres Verfassers unsre unparteiische Achtung.

Guicciardini wählte sich einen politisch größeren Gegenstand, als Machiavell; und er ergriff ihn mit derselben Wärme des Patriotismus. Wie das gemeinschaftliche Vaterland der Italiener gerade in der Periode, wo es nach dem Untergange des römischen Kaiserreichs das reichste, aufgeklärteste, und in jeder Hinsicht das blühendste Land der Welt war, zu einem
Schaus

1) Im J. 1561 kamen die ersten sechzehn Bücher heraus; die vier letzten, besonders gedruckt, drei Jahr später. Bald darauf wurde das ganze Werk in's Lateinische übersetzt.

Schauplaze des verheerendsten Krieges wurde, den auswärtige Mächte auf dem beneideten Boden führen; dieß wollte er ausführlich und pragmatisch ersähen. Sein Buch sollte für alle Italiener seyn, das Machiavell's florentinische Geschichte für die Florentiner war, ein Spiegel der wahren Politik. Besonders wollte er anschaulich lehren, wie sinnlose Herrschsucht ihr eignes Werk zerstört. Ueber diese Absicht seines Werks erklärt er sich eben so bestimmt, als beredt und edel ^{m)}. Mit dem Tode des Lorenz von Medici bezeichnet er die Epoche, wo das Unglück Italiens anfangt. Das System der Erhaltung eines politischen Gleichgewichts unter allen italienischen Staaten durch friedliche Bündnisse und Gegenbündnisse hatte Lorenz von Medici erdacht und befolgt; und aus der Vernachlässigung dieses Systems erklärt Guicciardini, warum es auswärtigen Mächten so leicht

m) Dalla cognizione de' quali casi, tanto varii, e tanto gravi, potrà ciascuno, e per se proprio, e per bene publico, prendere molti salutiferi ammaestramenti: onde per innumerabili esempj evidentemente apparirà, a quanta instabilità, nè altrimenti che un mare concitato da' venti siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi quasi sempre à se stessi, ma sempre a' popoli i consigli male misurati di coloro, che dominano; quando avendo solamente innanzi a gli occhi, ò errori vani, ò le cupidità presenti, non si ricordando delle spesse variazioni della Fortuna; e convertendo in danno altrui la potestà conceduta loro, per la salute commune; si fanno, o' per poca prudenzia, o' per troppa ambitione, autori di nuove perturbazioni. Ma le calamità d'Italia (accioche io faccia noto quale fusse allhora lo stato suo, e insieme le cagioni, dalle quali hebbono origine tanti mali) cominicarono con tanto maggior dispiacere, e spavento, ne gli animi degli uomini, quanto le cose universali erano allora più liete, e più felici. *Proemio.*

leicht wurde, die politische Selbstständigkeit aller italienischen Staaten zu vernichten. Ob nicht nächst Lorenz von Medici der Zufall um die Erhaltung der Ruhe in Italien das größte Verdienst hatte; ob nicht auch früher ein so zertheiltes Land wie dieses, dessen Fürsten und Republiken überdieß noch ihre Kriege durch gedungene Rottenführer und Schweizer führen ließen, dem Uebergewichte einer französischen oder spanischen oder deutschen Armee hätte unterliegen müssen, wenn auswärtige Hindernisse nicht diese Armeen entfernt gehalten hätten, untersucht Guicciardini nicht so genau. Uebrigens behandelt er seinen Gegenstand nicht einseitig. Was sich in den vierzig Jahren von 1494 bis 1534 Merkwürdiges in Italien zutrug, vereinigt er unter dem Gesichtspunkte des abwechselnden Kriegsglücks der französischen und der spanischen Macht; aber er zählt auch sorgfältig die politischen Verhandlungen und alle Umstände auf, die dieses Kriegsglück motivirten, und hemmten oder beförderten. Daß er in einem Werke, dem er den Titel einer Geschichte von Italien gab, die Geschichte der Künste und Wissenschaften und des Nationalfleißes mit Stillschweigen übergeht, kann man ihm nicht wohl zum Vorwurfe machen; denn er wollte nur die Staatsgeschichte seines Vaterlandes erzählen; und die Unschicklichkeit eines zuviel versprechenden Titels hat Guicciardini's Geschichte von Italien mit den meisten historischen Werken, selbst mit der römischen Geschichte des Livius, gemein. Auch die Ausführlichkeit, mit welcher Guicciardini erzählt, wird ihm mit Unrecht als Fehler zur Last gelegt. Zwanzig Bücher für einen Zeitraum von vierzig an Thaten und Intriguen reichen Jahren, sind kein historisches Uebermaß nach der Idee eines pragmatischen Geschichtsbuches. Et-
was

as Anderes, als Ausführlichkeit in der Analyse der Begebenheiten, ist Weitschweifigkeit in der Manier, erzählen; und dieser macht sich Guicciardini denn öftlich hier und da schuldig.

Die historische Manier Guicciardini's ist der Livius unverkennbar nachgeahmt. Aber unter den Geschichtschreibern in seiner Muttersprache hatte er kein Muster vor sich; denn als Machiavell's florentinische Geschichte bekannt wurde, war Guicciardini schon in dem Alter, wo seine Schreibart mit seiner Denkart längst eine bestimmte Form angenommen haben mußte. Er und Machiavell waren verschieden denkende und zugleich auch verschieden nachahmende Schüler eines gemeinschaftlichen Lehrers. Guicciardini's Verstand erreichte nicht Machiavell's Genie. Sein Blick war weit, aber er drang nicht tief ein. Er combinirte mehr, als er ergründete. Da sich vor seiner Aufmerksamkeit nicht alle Gegenstände im Geiste Machiavell's concentrirten, flossen auch seine Worte mehr auseinander; und seine Neigung zur Ausführlichkeit verleitzte ihn zuweilen zur Geschwätzigkeit. Er achtete weit mehr, als Machiavell, auf harmonische Sylbensfülle. Seine ganze Ausdrucksart ist sanfter. Nur wo er gewisse Charaktere zeichnet, die er sich selbst ohne Insignation nicht vergegenwärtigen konnte, z. B. den Papst Alexander VI., trägt er die Farben stark auf.ⁿ⁾ Dies

n) In Alessandro Sesto (così volle essere chiamato il nuovo Pontefice) fu solertia, e sagacità singolare; consiglio eccellente; efficacia à persuadere maravigliosa, e à tutte le facende gravi, sollecitudine, e destrezza incredibile. Ma erano queste virtù avanzate di grande intervallo da' vizii: costumi oscenissimi; non sincerità,

leicht wurde, die politische
italienischen Staaten zu ver-
Lorenz von Medici der Zuse-
Ruhe in Italien das größte
auch früher ein so zertheilt
Fürsten und Republiken übe-
gedungene Kottensführer in
dem Uebergewichte einer
deutschen Armee hätte un-
wärtige Hindernisse nicht
ten hätten, untersucht
Uebrigens behandelt er
seitig. Was sich in
bis 1534 Merkwürdige
er unter dem Gesichtsp-
glücks der französisch-
aber er zählt auch so-
lungen und alle Unsi-
motivirten, und hem-
einem Werke, dem
Italien gab, die
schaften und des
übergeht, kann ma-
machen; denn er
nes Vaterlandes
eines zuviel vers-
Geschichte von
Werken, selbst
vius, gemein.
cher Guicciardi
Fehler zur La-
Zeitraum von
chen Jahren,
der Idee einer

grande
sincerità,
non

religiosi
cradini
di esalt-
rano not-
aire i prin-
non uno
Libr. I.

XL. questo pi-
memoria fra-
stato d'Urm-
abili di timor-
arsi le cose di-
ggiori, e più
l'ambizione di
nolazione, d'odi-
na potenza, e lue-
tre anni in gl-
circa tre
sospettione, pare
Fortuna d-
e lo
che rif-
antica felicità

Geschichte von Italien
überfüllt; und nur sehr
Phrasen lehrreiche Ge-
dichte, zuweilen gar nach
Bismarck'schen Plätzen aus-
gewählter, wo ein gemeines
im wahren Geschichtsstyl
die Natur der Begeben-
und falschem Pathos wür-
z. B. bei der Beschreibung
und der Gefangennehmung
Frankreich's). Und wenn
Herrliche Werk mit allen sei-
den Werken ähnlicher Art ge-
nur von sehr wenigen übers-

Genug in einer Rede:
conoscendo che il mettere l'esercito
a partorirebbe la rovina di quello che
fatta altra deliberazione, ferma-
la moltitudine parlò così: Noi possiamo
in minore molestia di animo, le paro-
nelle angustie sue disse il Salvatore;
neve e pronto, la carne inferma.

Unter

Libr. XV.
con grande numero di gente d'arme
attaglia, e sforzandosi fermare i suoi,
stute molto, ammazzatogli il ca-
he leggermente ferito nel volto, e
in terra; fu preso da cinque sol-
conoscevano: ma sopravvenendo il
conoscere, e egli baciategli con
ano; lo ricevè prigione in nome
Libr. XV.

Unter den übrigen Historikern dieses Zeitraums, die italienisch schrieben, ist keiner, dessen Geschichtsbücher nicht durch ihre rhetorische und politische Dichtigkeit die Verdienste Machiavell's und Guicciardini's bei jeder genaueren Vergleichung immer mehr erhöhen.

Merkwürdig in ihrer Art ist in rhetorischer Hinsicht die venezianische Geschichte des Cardinals Bembo^{r)}. Wir lernen aus ihr, wie damals eine unglückliche Nachahmung der alten Classiker auch in der Cultur der neueren Prose vorzüglichere Köpfe irre führen konnte, und wie viel höher deswegen die wenigen zu schätzen sind, die das rechte Maas und den wahren Sinn der verständigen Nachahmung trafen. Von der Lebensgeschichte Bembo's sind oben bei der Erwähnung seiner Gedichte die nöthigen Notizen mitgetheilt. Daß dieser talentreiche und gelehrte Prälat nicht zum Historiker berufen war, beweiset schon die Entstehung seines historischen Werks. Bis in das sechzigste Jahr seines Lebens hatte sich Bembo mit der Poesie und Beredsamkeit beschäftigt, ohne irgend etwas Historisches zu schreiben. Der Ruf, in welchem er damals als einer der ersten Gelehrten stand, veranlaßte den Senat von Venedig, ihm die Fortsetzung der Geschichte seines Vaterlandes anzutragen^{s)}, die

64

r) Die erste lateinische Ausgabe der venezianischen Geschichte des Cardinal Bembo kam zu Venedig im J. 1551 in Folio heraus, und die erste italienische das folgende Jahr in Quart. Jene aber ist seitdem weit öfter wieder gedruckt, als diese. Beide findet man einander gegenüber in den *Opere di Pietro Bembo*, Venez. 1729. fol.

s) Daß Bembo damals schon sechzig Jahr alt war, sagt er selbst in der Einleitung.

bis auf das Jahr 1487 von Andrea Navagiero, auch auf Verlangen des venezianischen Senats, erzählt war. An die Erzählung des Navagiero schloß Bembo die seinige an, ohne von der Idee seines Gegenstandes begeistert zu seyn, und ohne das Bedürfnis einer patriotischen Unternehmung zu fühlen. Weil sein Vorgänger unter dem latinisirten Namen Nausgerius lateinisch geschrieben hatte, schrieb auch er die Fortsetzung der venezianischen Geschichte lateinisch. Aber er übersehte sein eignes Werk in seine Muttersprache. Es gehört also zur italienischen Literatur so gut wie zu der neueren lateinischen. Aber weder in der lateinischen, noch in der italienischen Bearbeitung ist es mehr als eine ängstliche Nachahmung des Stils des Livius und noch mehr des Cicero, ohne antike Kraft und Wahrheit. Man sieht in jeder Zeile und fast in der Wahl jedes Worts den eleganten, aber nirgends den praktisch denkenden Kopf. Als lateinischer Autor trieb er die Affectation der ciceronianischen Latinität, die zu den neueren Begebenheiten nicht passen wollte, bis zur Entstellung der Namen und Sachen, und sogar bis zum Aergerniß für die Christenheit, ob er gleich selbst einer ihrer Vorsteher war; denn er sprach, um sich ja nicht unlateinisch auszudrücken, von unsterblichen Göttern, wo von Gott die Rede war, und fleidete auch die christlichen geistlichen Aemter und Functionen in die Terminologie des Heidenthums. Da er es mit weltlichen Würden und Dingen eben so machte, ist seine italienische Bearbeitung seines Werks für den Historiker brauchbarer, als die lateinische; der Aesthetiker aber muß die lateinische vorziehen. Diese hat, bei aller Aengstlichkeit, doch eine scheinbar antike Schönheit. Aber die Uebersetzung einer Nachahmung konnte nicht wohl

anders, als so frostig ausfallen, wie Bembo's italienische Bearbeitung seiner venezianischen Geschichte ausgefallen ist. Bembo, dem an der Schönheit der Darstellung Alles gelegen war, konnte die Gelegenheit, erdichtete Reden nach dem Beispiele der Alten in seine Erzählung zu verweben, noch weniger, als Machiavell und Guicciardini, unbenuzt lassen. Auch diese Reden nehmen sich in der lateinischen Ausarbeitung weit besser, als in der italienischen aus, besonders da, wo in jener der Bericht in Infinitiven die Stelle der unmittelbaren Rede vertritt, was im Italienischen, wie in andern neueren Sprachen, ohne die widerlichste Weitschweifigkeit und Monotonie nicht nachgeahmt werden konnte¹⁾. Das einzige Verdienst,

t) Man vergleiche zur Probe folgende Stelle des lateinischen und italienischen Textes:

Tum Marcellus, facto a collega silentio, in hunc est modum loquutus: Nihil sibi dubitationis dari, si ea ita essent, quemadmodum Pisanus dixisset, quin sit ab invadendis hostium finibus Tridentique oppugnatione abstinendum, quae enim ejus regionis pars, quod municipium tanti esset, ut cum ejusmodi conflatione belli, totiusque Germaniae irritatione, consensuque comparetur. Verum habere se rem suo quidem judicio longe secus. Nam neque Germanorum copias sua se sponte dissipavisse: sed cum rei frumentariae inopia coactas, tum stipendio non persoluto egentes, desperantesque, domum quemque suam reuertisse: neque qui collectam jam manum, prospereque agentem comatu supportando alere, stipendiisque repraesentandis retinere, ne diffugeret, non potuerit, cum novo conficiendo exercitui stipem alimentaque subministraturum: multo enim facilius contineri stantia, quam lapsa prostrataque sublevari.

Dies übersezt Bembo selbst:

Detto avendo queste cose M. Luca e tacitosi; M.

as Bembo's italienischen Erzählungsstyle nicht abgesprochen werden kann, ist eine musterhafte Correctheit und Politur der Sprache.

Weniger schimmernd, aber mehr im Geiste derahren Prose geschrieben ist die neapolitanische Geschichte des Angelo di Costanzo^{u)}, der, wie oben erzählt ist, auch als lyrischer Dichter Achtung verdient. Er faßte schon in seinem Jünglingsalter den Entschluß, der Geschichtschreiber seines Vaterlandes zu werden^{x)}. Liebe zur Poesie und jugendliche Schüchternheit hielten ihn eine Zeitlang von der

Ausg.

Girolamo Marcello così parlò: che egli punto non dubiterebbe, se vero fosse ciò che il suo collega avea detto, che non fosse da entrare nè luoghi de' nimici, ne porre l'assedio a Trento; perciochè qual parte di quella contrada, o qual Città che essi preso avessero, sarebbe da essere posta in comparazione di tale guerra, e dell'onta e dello irritamento di tutta la Magna contra essi. Ma per suo avviso, la cosa stava altrimenti; perciochè nè i nimici s'erano di loro volontà dissipati; anzi a forza tra per bisogne della vettovaglia, e perchè non erano pagati, povero e disperato s'era ciascuno alla sua casa tornato. E chi un essercito già raccolto, e che prosperamente si adopera, non può di cibo nutrire, ed il soldo al suo tempo darli, e alla fine ritenerlo, che non fugga, non potrà eziandio somministrare vettovaglia e dinari ad un nuovo, che sia da farsi. Conciossiacosà che molto più agevolmente si mantengono le cose che in piè stanno, che le a terra cadute non si rilevano.

Libr. I.

u) *Istoria del regno di Napoli*, nach der vor mir liegenden Ausgabe, Nap. 1735. 4to.

x) Er erzählt selbst die Entstehung seines Werks in der Einleitung.

Ausführung dieses Entschlusses ab. Aber der Rath des Sanazzar, den er kindlich verehrte, und noch eines verständigen Freundes, der vielleicht auch einsah, daß Angelo di Costanzo sich unter den Dichtern doch nur an andere anschließen konnte, bestimmte ihn von neuem, besonders der Wahrheit zu Liebe durch ein historisches Werk die Irrthümer des Collenuccio zu widerlegen, der vor ihm die Geschichte des neapolitanischen Reichs geschrieben hatte. Ein wenig religiöse Vorliebe für die Sache des päpstlichen Stuhls, dem Collenuccio nicht ergeben gewesen war, scheint sich in den Wahrheitsseifer des Costanzo gemischt zu haben. Von der ersten Seite seines Buchs an bemerkt man den Anhänger des Papstes. Aber er wollte doch mehr, als schön erzählen. Er verwechselte nicht, wie Bembo, das Wesen der schönen Prose mit eleganter Diction. Um gemeinnütziger zu seyn, wie er selbst sagt, schrieb er Italienisch und nicht Lateinisch. Aber ihm fehlte Machiavell's und Guicciardini's politischer Blick; und sein Styl ist gedehnt und monoton y). Erdichtete Reden in seine Erzählung
eins

y) Z. B. im ersten Buche, wo er sich besonders gegen den gottlosen Kaiser Friedrich II. ereifert:

Qui mi pare, per difesa de la memoria di quei duo Cavalieri, ripetere alcune cose de gli anni passati; e dico, che infestando Federico Imperatore con ogni sorte di crudeltà la Chiesa Romana con infinito dispregio di Dio, e de la religione Cristiana, acquistò un' odio universale nell' uno, e nell' altro Regno, perche parca cosa scelerata, e empia, che a quel tempo, che di tutte le Provincie d'Europa erano Cristiani a guerreggiare in Asia contra infedeli, si vedesse l'Imperator de' Christiani con un grande Esercito de' Saraceni far così crudel guerra al Papa, uccidendo con diverse, e strane

anzuschalten, ermangelte auch er nicht, und die Verlässlichkeit, die er dazu nahm, erinnert zuweilen etwas komisch an die alten Ritterromane, z. B. als er vor der Schlacht zwischen Carl von Anjou und dem unglücklichen Conradin von Schwaben den französischen General Alard den Rapport von der Reconnoissance der Feinde in einer ceremoniösen Privatrede an den König Carl vortragen läßt *). In den Uebergängen von einer Begebenheit zu der andern wußte er sich ohne gemeine Wendungen nicht zu helfen *). Die Verticung des Collenuccio, den er als einen vorsätzlichen Verfälscher der Wahrheit angreift, stört ihn auch alle Augenblick aus der historischen Ruhe auf, und unterbricht den Zusammenhang der Erzählung. Sein Verdienst ist, daß er die Wahrheit liebte, einer klaren Darstellung sich beß, und keine Schönheit des historischen Stils affectirte, die außer dem Kreise seines Talents lag.

Zu den historischen Werken, die nicht ohne rhetorisches Verdienst sind, gehört aus dieser Periode auch Giambattista Vissani's Geschichte seiner

ne specie di tormenti, non solo quelli segnati di croce, che militavano contra di lui, che a qualche scaramuzza fossero presi, ma ancora tutti quelli, etc. Und dieß ist erst die Hälfte der Periode.

*) Gegen das Ende des ersten Buchs. Die Rede fängt an: Sire, la Maestà vestra conviene sperare più nella prudenza, che nella forza, perchè, come io m'avveglio, noi siamo molto inferiori a' nimici, tra quali s'intende, che tanto della nazione Tedesca, quanto della Italiana, sono capitani espertißimi, etc.

*) Z. B. Or ritornando al proposito, dico, etc.

Lib. VII.

ner Zeit ^{b)}. Adriani war in seiner Jugend Soldat; in seinem reiferen Alter wurde er Professor der Beredsamkeit zu Florenz. Auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. setzte er die Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts da fort, wo Guicciardini's Werk abbricht. An Ausführlichkeit übertrifft er noch seinen Vorgänger, der kein Muster pragmatischer Kürze ist. Indessen erzählt er als denkender Mann. Sein Stil hat nichts hinreißendes; aber er ist klar, unpedantisch, und unaffectirt. Adriani lebte bis zum Jahr 1579. Erst nach seinem Tode wurde sein historisches Werk durch den Druck bekannt.

Mehrere der vorzüglicheren unter den italienischen Historikern des sechzehnten Jahrhunderts schrieben lateinisch, z. B. der zu seiner Zeit nicht wenig berühmte Paolo Giovio, gewöhnlich Paulus Jovius genannt. Andre, z. B. der Kritiker und Literator Benedetto Varchi, der auf Verlangen des Herzogs Cosmus I. die letzten Begebenheiten des florentinischen Staats erzählte, zeichneten sich auf keine Art durch Styl und Darstellungskunst aus.

*

*

III. Neben der wahrhaft historischen Prose bildete sich die didaktische, die bis dahin in der neuen Literatur auch nur noch im Keim existirte, mit

b) Ausführliche Nachricht von Giambattista Adriani's Leben und Schriften giebt Mazzuchelli. Die erste Ausgabe seiner *Istoria de' suoi tempi* erschien zu Florenz, im J. 1585, in einem Foliobande von 941 Seiten, abgetheilt in 22 Bücher.

im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nach den Mustern der alten Classiker aus; und der Mann, der in der italienischen Sprache diese neue Bahn brach, war wieder Machiavelli.

Die wissenschaftlichen Schriften Machiavelli's sind alle politischen, einige besonders militärischen Inhalts. Die Kritik dieses Inhalts gehört nicht hierher. Bemerkte zu werden aber verdient auch hier, daß die Cultur der didaktischen Prose von keiner Art von Gegenständen glücklicher ausgehen konnte; denn politische Untersuchungen im Geiste Machiavelli's knüpfen die praktische Philosophie an die Staatsgeschichte, geben Veranlassung, jede Seite des menschlichen Herzens und alle Verhältnisse des gesellschaftlichen Lebens zu berühren, und schränken den vorschwebenden Geist auf keinen Schulkreis und keine Schulsprache ein. Die ausführlicheren Werke, durch die Machiavelli sein Talent zum rein didaktischen Styl vorzüglich bewiesen hat, sind seine Abhandlungen über die erste Decade des Livius^{c)} und sein Fürst^{d)}.

Die Abhandlungen über den Livius folgen als Anmerkungen ihrem Texte, sind also mehr eine zufällige Verbindung politischer Fragmente, als ein wissenschaftliches Ganzes. Die Idee eines solchen Werkes war indessen neu, und die Ausführung ist ganz despragmatisch.

c) *Tre libri de' discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio.* In den Opp. Tom. III. Zuerst gedruckt zu Rom, im J. 1531 und 1532. S. Fontanini, p. 346.

d) *Il Principe.* In den Opp. Tom. III. Der Titel ist eben deswegen so anstößig, weil er so kurz ist.

pragmatischen Geschichtschreibers der florentinischen Republik würdig. Klarheit und Präcision, die dem didaktischen Styl, vermischt man nicht. In jeder Zeile herrscht ein Geist der Sache, keine Phrasen; und doch ist Sorgfalt auf den Ausdruck verwandt. Aber die wesentliche Verschiedenheit der lateinischen und der italienischen Sprache scheint Machiavell bei seinem didaktischen Styl noch weniger, bei dem historischen, empfunden zu haben. Dagegen sind die Perioden in seinen Abhandlungen monotoner, als in seinen Geschichtsbüchern. Er ist zu verständig, um die Sprache der Wahrheit durch rhetorische Figuren verschönern zu wollen; aber er dachte nicht, daß eine neuere Sprache, der die Wortverfälschung der griechischen und lateinischen sagt ist, weit mehr Mannigfaltigkeit der Wendungen bedarf, wenn sie nicht steif und schläfrig werden soll. Eben diese Monotonie bemerkte man auch in den übrigen politischen Schriften Machiavell's, besonders in seinem Fürsten. Aber dieses Buch ist auch, was man kaum glauben sollte, ein Jugendschulbuch des großen Staatsmannes. Denn er schreibt

e) Man lese z. B. folgende Stelle, wo ein *perchè* wieder vor sich her treibt, ohne den Zusammenhang durch zu verdeutlichen:

E facil cosa è considerare donde nasceva quell'ordine e donde proceda questo disordine: *perchè* tutto viene dal viver libero allora, e ora dal viver servo. *Perchè* tutte le terre e le provincie che vivono libere in ogni parte, come di sopra dissi, fanno i progressi grandissimi. *Perchè* qui vi si vede maggiori popoli per essere i matrimonj più liberi, e più desiderati dagli uomini; *perchè* ciascuno procrea volentieri quegli agguagli che crede potere nutrire, etc.

Discorsi, Lib. II.

er dem Tode des Lorenz von Medici, dem er
 gewidmet hat, also zu einer Zeit, wo er selbst
 erst drei und zwanzig Jahr alt war. Der Sinn
 des ganzen Werks liegt so klar am Tage,
 daß durch diese Klarheit mehrere Augen vers
 hat. Wer an dem Buchstaben kleben bleibt,
 sieht das Buch für eine Schule des Despotismus;
 es, um des Verfassers willen, als eine
 auf die Despoten deuten will, wird durch den
 ernsten und unsatyrischen Ton und durch die Zus
 an Lorenz von Medici widerlegt. Eher könnte
 eine Satyre auf die Völker nennen. Machias
 te seine Italiener und in ihnen die meisten
 zu gut, als daß er ihnen die Befolgung der
 politischen Grundsätze, denen er selbst anhing,
 anrathen könnte. Er glaubte also den Völkern,
 Herrn bedürfen, und den Großen, die sich
 durch Gewalt, und zufällige Autorität der Obers
 über widerstrebende Völker bemächtigen wollen
 solcher Großen gab es damals fast so viele
 als, wie ehemals im alten Griechenland), die
 nicht verrathen zu dürfen, daß es für das öffentl
 ich so ziemlich gleichgültig ist, ob der Vorsteher
 Staats, wenn er seinen wahren Vortheil ver
 wahren wirklich besitzt, oder nur aus Ehr
 sucht, und daß dem Fürsten, der jede Tugend
 zu jeder Zeit als Mittel zur Behauptung der Herrs
 chaft benutzen versteht, keine Empörung den Zep
 hlen, und keine auswärtige Macht die öffentl
 iche Meinung versagen wird, auf die er nach seinem
 Anspruch macht. Hätte Machiavelli sein vers
 Buch: Der kluge Usurpator genannt,
 es schwerlich ein sonderliches Vergnügen ers
 t. Aber er nannte es, kühn und schadensfroh,
 in dem

indem er an die italienischen Fürsten seines Zeitalters dachte, Der Fürst, und beleidigte durch diesen Titel sowohl diejenigen Fürsten, die sich einer reinen Denkart bewußt waren, als die Usurpatoren, die gern gesagt hätten, daß sie nicht gemeint wären, wie Machiavell sie nur bei ihrem rechten Namen genannt hätte. Lorenz von Medici verstand seinen jungen Vetter, und schwieg. Erst in der Folge wurde das Buch öffentlich verbrannt. Man ahndete einen geheimen Sinn des beleidigenden Titels, eine Aufforderung an die Klügeren unter den republikanisch gesinnten Unterthanen italienischer Fürsten, sich ihrer politischen Unterwürfigkeit zu schämen, wenn die Fürsten, denen sie gehorchten, nicht als kluge Usurpatoren regierten; und dieser geheime Sinn läßt sich, wenn man Machiavell's republikanische Grundsätze kennt, nicht wohl bezweifeln. Um ihn aber für gemeine Augen noch tiefer zu verhüllen, hatte Machiavell die Kühnheit, sein Buch dem Lorenz von Medici zuzueignen und ihn, zum Beschlusse der Abhandlung, feierlich aufzufordern, als ein neuer Moses die Italiener von Joche der auswärtigen Mächte zu befreien. Was konnte nun das Publicum von dem Buche denken? Ob es zu billigen ist, daß Machiavell auf diese Art den Titel seines Buchs mit dem Inhalte und diesem wieder mit der Zueignung in Widerspruch brachte, um diejenigen Leser zu necken, die ihn zu verstehen nicht berufen waren, ist hier nicht der Ort, zu untersuchen. In der Geschichte der Redekunst aber ist Machiavell's Fürst durch diese Behandlung seines Gegenstandes nicht weniger merkwürdig, als in der Geschichte der Politik durch den Gegenstand selbst. Auch mehrere kleinere Abhandlungen von Machiavell beweisen, wie eine

Die klare und freie Ansicht der Sache den wahren Ges
tensstyl bildet und belebt.

Machiavell war auch der Erste, der dem didakti
schen Style in italienischer Sprache nach antiken Mus
tern die dialogische Form gab. Zu dieser Ein
leidung wissenschaftlicher Wahrheiten neigte sich das
als die Denkart aller italienischen Gelehrten, die
ohne scholastische Geschmacklosigkeit philosophirten.
Der Sieg, den die platonische Philosophie unter der
Pflege der Mediceer über die aristotelische gewonnen
hatte, reizte die neuen Platoniker, auch nach Plato's
Manier in Dialogen zu philosophiren. Einige geist
volle Anhänger des Aristoteles versuchten dagegen, auch
die peripatetische Philosophie zu dialogiren. Dazu
kam noch das Beispiel des Cicero, dessen Styl für
unübertrefflich galt. Die erste glückliche Nachahmung
der dialogisch-philosophischen Schriften des Cicero
waren Machiavell's sieben Bücher von der Kriegs
kunst¹⁾; und bis jetzt hat noch kein Schriftsteller
einer Abhandlung, die nur für Kunstverständige oder
die es werden wollen, geschrieben zu seyn scheint, durch
vielseitige und edle Behandlung mehr kosmopolitisches
und ästhetisches Interesse gegeben. So wie Plato und
Cicero ihre Zeitgenossen redend einführten, glaubte
auch Machiavell seinem damals schon verstorbenen
Freunde Cosimo Rucellat und einigen andern geschätz
ten Staatsmännern seiner Zeit die Theorie der neueren
Kriegskunst nach seinen eignen Ideen in den Mund le
gen zu dürfen. Erzählend fängt er an. Aber die his
torische Einfassung der dialogischen Unterhaltung scheint
ihm zu umständlich gewesen zu seyn. Denn sobald das
Gespräch anfängt, berichtet er nicht mehr, wie Ci
cero,

1) *Dell' arte della guerra*, in den Opp. Vol. II.

cero, daß der Eine sagte, und der Andre antwortete. Er führt sogleich die Personen redend ein und beachtet nicht, was sie vortragen, nur mit ihrem Namen, was er auch schon Plato nach ähnlichen Einleitungen that und gethan hatte. Welch ein Meister im freien Styl! Wie ein Dialogs Machiavelli war, beweisen seine Lustspiele. Um so mehr darf man sich wundern, daß seine wissenschaftlichen Dialogen, mit jenen verglichen, so steif und monoton sind. Die Vereinigung der systematischen Klarheit mit den freien Wendungen des Gesprächs scheint er nicht der Mühe werth geachtet zu haben, ohne die sie doch selbst dem beredten Plato schwerlich gelungen wäre^{g)}.

Unabhängig von dem Beispiele Machiavelli's, aber, wie er, unverkennbar nach dem Muster des Cicero, schrieb der ritterliche Graf Baldassar Castiglione, der unter den Sonettensängern schon genannt ist, in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts.

g) Nach einer historischen Einleitung fängt das Gespräch so an:

Cosimo. Voi avete aperto la via ad un ragionamento, quale io desiderava, e vi prego che voi parliate senza rispetto, perchè io senza rispetto vi domanderò, e se io domandando o replicando scuserò o accusarò alcuno, non sarà per scusare o accusare, ma per intendere da voi la verità.

Fabrizio. Ed io farò molto contento di dirvi quel che io intenderò di tutto quello mi domanderete, il che se sarà vero o no, me ne rapporterò al vostro giudizio. E mi sarà grato mi domandiate, perchè io sono per imparar così da voi nel domandarmi, come voi da me nel rispondervi; perchè molte volte un savio domandatore fa ad uno considerare molte cose, e conoscerne molte altre, le quali, senza esserne domandate, non avrebbe mai conosciute.

Erhunderts seinen Hofmann (*il Cortegiano*)^{h)}.
 tten nicht ganz andre Zeiten ganz andre Sitten hers
 geführt, so würde dieses Buch jetzt noch ein Hands
 b der höheren Stände seyn und nicht von dem Ges
 chtschreiber der Litteratur und der Sitten unter den
 rarischen Seltenheiten aufgesucht werden müssen.
 er es einiger Aufmerksamkeit würdigt, wird finden,
 viel Ursache der Kaiser Carl V. hatte, auf die
 icht von dem Tode des Grafen Castiglione zu
 en, "daß einer der besten Ritter der Welt gestor
 sei"; denn nie hat ein Mann, der, wie Castigs
 ne, in der großen Welt und unter den Waffen lebs
 das Ideal eines ritterlichen und gebildeten
 eln in einer so prunklosen und correcten Manier
 eichnet. Auf systematische Pünktlichkeit thut er
 on in der Einleitung ausdrücklich Verzicht. Sie
 rde auch die anschauliche Charakteristik nur ges
 wächt haben. Er läßt eine Gesellschaft von Män
 n und Frauen aus den ersten Ständen auf dem
 chlosse zu Urbino die Untersuchung der Eigenschaften
 es preiswürdigen Gesellschafters der Fürsten als
 Gesellschaftsspiel, also im Geiste der Sache, so
 rürlich verhandeln, als es der Hofton seiner Zeit,
 immer noch ein wenig an die ritterlichen Liebes
 richte (*Corti d'amore*) erinnerte, nur irgend ers
 ibte. Jeder Herr und jede Dame müssen sagen, welche
 ighenden sie an einem geliebten Gegenstande am meis
 n liebenⁱ⁾. Dieß führt denn unvermerkt zur Ent
 wickel

h) Il libro del Cortegiano, del Conte Baldassare Castig-
 lione. Ich kenne nur die Aldinische Ausgabe, Vene-
 dig, 1533.

i) Vorrei adunque, sagt Einer von der Gesellschaft, che
 questa sera il nostro giuoco fosse, che ciascun dicesse,
 Bouterwek's Gesch. d. schön. Redek. II. B. U di.

wickelung des Ideals, nach welchem der Graf Esiglione sich selbst auszubilden bemüht gewesen war. Ueber das Verhältniß des Adels zu den Fürsten wird besonders viel Gutes gesagt ^{k)}).

Neben diesem Buche nehmen sich die asolanischen Untersuchungen (*gli Asolani*) des Cardinal Bembo, die ungefähr um dieselbe Zeit geschrieben wurden, nicht zum vorteilhaftesten aus. Sie werden gewöhnlich unter die Novellen und Romane gestellt; aber sie wollen doch diesen nur durch das romantische Oberkleid gleichen. Bembo wollte eine feierliche Zusammenkunft von Herren und Damen bei der Vermählung einer Königin von Cypern auf einem Landschlosse zu Asole im Venezianischen nur als Veranlassung benutzen, um diese Gesellschaft über Wesen, die Freuden, und die Leiden der wahren Liebe disputiren zu lassen. Man sieht der Anlage des ganzen Buchs bald an, daß es eine Nachahmung der tusculanischen Untersuchungen des Cicero

di che virtù principalmente vorrebbe che fosse ornata quella persona, ch'egli ama.

k) 3. B.

Non è impossibile, ne maraviglia che il Cortegiano indirizzi il Principe à molte virtù, come la giustizia, la liberalità, la magnanimità, le operationi delle quali esso per la grandezza sua facilmente puo mettere in uso e farne abito: il che non puo il Cortegiano, per non aver modo d'operarle; & così il Principe indotto alla virtù dal Cortegiano, puo divenir piu virtuoso del Cortegiano: oltre che dovete saper che la cote, che non taglia punto, pur fa acuto il ferro: pero parmi che ancora che'l Cortegiano instituisca il principe, non per questo s'habbia à dir che egli sia di piu dignità che'l principe.

Libr. IV.

seyn soll ¹⁾. Man thut ihm also zwiefaches Unrecht; wenn man es zu den Novellen zählt; denn das Interesse der Erzählung fehlt ihm durchaus, und durch die Einfassung der verschiedenen Theorien der Liebe; die es enthält, wird es zu keiner Novelle. Aber die Vereinigung des ciceronischen Stils mit dem romanischen des Boccaccio war auch kein glücklicher Gedanke. Nur die Reinheit der Diction erhält den zierlichen Prunk der asolanischen Untersuchungen noch in einigem Ansehen, so beliebt sie zu ihrer Zeit auch waren ^{m)}. Bembo war, als er sie schrieb, acht und zwanzig Jahr alt.

Nachahmer der rein didaktischen Prose des Cicerone war der Erzbischof Della Casa ⁿ⁾. Die Sonette dieses feinen Prälaten wurden oben nur im Vorbeis-

1) Schon der Herausgeber der alten Ausgabe (Venedig, 1553) sagt in der Vorrede: *Fece (sc. il Bembo gli Asolani) ad imitazione delle Tuscolane di M. Tullio.*

m) Novellenprose ist es z. B., wenn die Freuden, die der Anblick der Geliebten giebt, ausgemahlt werden:

Ma egli non è perciò questa ultima delle sue dolcezze che al cuore li passano per le luci. Altre poi sono e possono ognihora essere senza fine; siccome è il vedere la sua donna spaziando con altre donne premere le liete erbe de verdi prati; o de puri fumicelli le freschissime ripe; o la consenziente schiera de marini liti incontro a soavi zephiri caminando, talhora d'amorosi versi descrivendo al consapevole amante la vaga rena.

Libr. II.

n) Ausführlich, mitunter auch langweilig genug, ist das Leben des Della Casa erzählt von Giovan Battista Casotti vor der vollständigen Ausgabe der *Opera di Monsignor Giovanni della Casa*; Venz. 1752. 3 Voll. in 4to.

beigehen mitgezählt, weil sie zu arm an poetischem Inhalt sind; und seiner scandalösen Scherze, die er nachher durch ein exemplarisches Leben gut zu machen suchte, konnte noch weniger ausführlich gedacht werden. Sein Name gilt bei den italienischen Literatoren nicht wenig. Aber mehr der Vielseitigkeit und Feinheit seiner litterarischen Bildung, als der Energie seiner Talente, verdankt er seine Celebrität. Giovanni della Casa war geboren zu Florenz um das Jahr 1503. Durch die Verbindungen seiner angesehenen Familie war der Weg des Glücks für ihn gebahnt. Er widmete sich dem geistlichen Stande. Im vier und dreißigsten Jahre seines Alters erhielt er eine Stelle bei der apostolischen Cammer zu Rom. Von dieser Zeit an vereinigte er die Beschäftigungen eines Geistlichen, eines Staatsmannes, und eines Gelehrten, wie mehrere ausgezeichnete Männer seiner Nation. Er stieg bis zur Würde eines Erzbischofs von Benevent. Als päpstlicher Nuntius betrieb er besonders die Allianz der französischen und venezianischen Regierung mit dem Pabst Paul III. gegen den Kaiser Carl V. Nach dem Tode des Pabstes Paul III. sank sein politisches Ansehen. Er lebte nun mehr in litterarischer Muße. Ohne den Cardinalsput, auf den er rechnete, erhalten zu haben, starb er im J. 1556. Das Buch, durch das er sich einen Rang von einiger Bedeutung unter den didaktischen Schriftstellern in seiner Muttersprache erworben hat, ist sein *Galateo* oder über das gute Betragen in Gesellschaften (*Galateo, ovvero de' Costumi*). Die Form dieser Abhandlung ist unverkennbar eine Nachahmung der Bücher des Cicero von den Pflichten. Sogar die erste Periode, in welcher Cicero seinen Sohn anredet, glaubte Della Casa so pünktlich, als es die Verschiedenheit des

des Inhalts und der Umstände erlaubte, nachbilden zu müssen ^{o)}. Da er selbst keinen Sohn haben durfte, läßt er einen treuherzigen Alten den Ciceronianer machen, um einen jungen Mann in der Kunst des Lebens zu unterrichten. Zu seiner Zeit konnten die Verhaltensregeln, die der alte Galateo systematisch vortragen muß, auch durch sich selbst interessirende Kenner der heutigen Ueberschönerung der Geselligkeit möchten wohl wenig Neues darin finden. Das Buch ist in Capitel abgetheilt. Wo der Styl des della Casa sich am wenigsten ängstlich an den Cicero schmiegt, hat er weit mehr Leichtigkeit, als wo er bis zum Uebermaß ciceronist ^{p)}. Noch ein ähnliches Werk schrieb Della Casa lateinisch unter dem ganz ciceronianischen Titel: *De officiis*. Von ihm selbst ist auch die italienische Uebersetzung.

Die

^{o)} Das Buch fängt an: *Conciosiacosache tu incominci pur ora quel viaggio, del quale io ho la maggior parte, come tu vedi, fornito, etc.* Und nun läuft die langgestreckte Periode bis gegen das Ende der folgenden Quartseite herab.

^{p)} Gut bemerkt und ausgedrückt ist z. B. folgendes:

Ma ci e un' altra maniera di cirimoniose persone, le quali di ciò fanno arte e mercatanzia e tengonne libro e ragione. Alla tal maniera di persone un ghigno, e alla cotale un riso; e il piu gentile sedrà in sulla seggiola, e il meno sulla panchetta: le quai cerimonie credo, che siano state trasportate di Spagna in Italia; ma il nostro terreno le ha male ricevute, e poco ci sono allignate conciosia chè questa distinzione di nobiltà così appunto a noi e noiosa, e perciò non si dee alcuno far giudice a decidere, chi è più nobile, o chi meno.

Capit. XVII.

Die Form von Vorlesungen erhielt bald das auf der didaktische Styl in italienischer Sprache durch Benedetto Varchi, einen gelehrten Mann, dessen prosaische Schriften wenigstens seine Verse übertrifften^{q)}. Er war der Sohn eines florentinischen Rechtsgelehrten, gegen dessen Wunsch er selbst die Jurisprudenz aufgab, um sich ganz mit Philosophie und schöner Litteratur zu beschäftigen. Der Herzog Cosmus I. trug ihm auf, die Geschichte der letzten Revolutionen der florentinischen Republik zu schreiben. Varchi erfüllte das Verlangen seines Fürsten so gut er konnte. Zur Belohnung erhielt er eine einträgliche Präbende. Seine florentinische Geschichte scheint indessen nicht mehr Leser gefunden zu haben, als seine trockenen Sonette. Seine philosophischen und kritischen Schriften kamen in besseren Ruf. Jene, die er als Abhandlungen zuerst in verschiedenen Akademien vorlas, gab er nachher unter dem Titel Vorlesungen (*Lezioni*) heraus^{r)}. Er scheint durch diese Vorlesungen besonders haben zeigen zu wollen, daß sich auch die peripatetische Philosophie, der er anhing, und nicht nur die platonische, mit eleganter Darstellung vereinigen lasse. Aber es fehlte ihm selbst zu sehr an philosophischem Geiste, als daß er an einem Gegenstande eine neue Seite hätte entdecken können; und auch sein Geschmack war fast ganz auf philologische Correctheit beschränkt. Er konnte durch seine philosophischen Vorlesungen Ideen und Grundsätze des Aristoteles,

q) Sein Leben steht vor den neueren Ausgaben seines kritischen Werks *Ercolano*, das im folgenden Capitel genauer angezeigt wird, unter andern vor der Ausgabe: Padova, 1740. 2 Voll. in 8vo.

r) *Lezioni* di M. Benedetto Varchi, nach der vor uns liegenden Ausgabe, Firenze, 1560. 2 Voll. in 8vo.

so gut er sie verstand, popularisiren, aber auch nichts weiter. Die erste Vorlesung handelt, der Ueberschrift nach, von der Natur, enthält aber fast nichts als Worterklärungen und Nachsprüche, durch die entschieden werden soll, was die Natur in jeder Hinsicht ist und nicht ist. In der zweiten wird die Geschichte der Erzeugung des menschlichen Körpers, in Capiteln, mehr physiologisch nach dem Aristoteles erzählt, als beurtheilt. Dasselbe Thema wird in der dritten Vorlesung fortgesetzt, um die Möglichkeit der Ungeheuer zu erklären. Die zweite Abtheilung dieser Vorlesungen handelt von nichts als Liebe. Einige derselben kann man romantisch; per dantische Predigten nennen; denn sie handeln aristotelisch ein Thema der Liebe ab nach Anleitung eines Sonetts von Petrarca, Della Casa und Andern. Allen liegt zum Grunde die schulgerechte Unterscheidung viererlei Arten von Liebe, als da sind die natürliche, die thierische, die vernünftige und die verständige Liebe, die denn wieder in eben so wunderliche Unterabtheilungen zerschnitten werden^{*)}. - Barchi meinte es mit seinem

Aris

*) Sono dunque generalmente *quattro sorti d'amore; naturale* (per cominciare dal piu basso, e men perfetto) *animale; razionale; & intellettuale*. Delle quale havendo noi altra volta in questo luogo stesso, e sopra questa medesima cattedra lungamente favellato, non diremo altro al presente; ma pigliando solo l'amore razionale, cioè quello, che è proprio de gl' uomini, lo divideremo, come genere, nelle sue spezie. Diciamo dunque, che favellando noi dell' amore razionale, cioè di quello, che le creature ragionevoli all' altre creature ragionevoli portano mediante alcuna cosa, la quale ò sia veramente, ò paia lor bella; è necessario,

Aristoteles und mit der didaktischen Prose gut genug; aber er war ein Buchstabengelehrter. Er übersetzte auch den Boethius und das Buch des Seneca von der Wohlbätigkeit in's Italienische. In der Geschichte der Kritik muß seiner Bemühungen noch ein Mal gedacht werden. Er starb im J. 1566.

Das Verzeichniß andrer italienischer Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts denen es noch weniger, als den in diesem Fache berühmten Männern Della Casa und Varchi gelang, ihre antiken Vorbilder im didaktischen Styl zu erreichen, findet man bei mehreren Litteratoren ¹⁾. Der Mann aber, der es in diesem Style bis zur classischen Vortrefflichkeit brachte und dadurch in der Geschichte der italienischen Litteratur fast einzig ist, verdient um so mehr unsere besondere Aufmerksamkeit.

S p e r o n i.

Sperone Speroni, der ernsthafteste Lucian der Italiener, dessen verunglücktes Trauerspiel oben nicht mit Stillschweigen übergangen werden durfte, wurde geboren zu Padua im J. 1500 ²⁾. Sein Vater war einer von den Patrizern dieser damals schon venezianischen Stadt. Sein praktisch philosophischer Kopf

che chiunque ama, ami alcuna creatura ragionevole,
ò uomo, ò donna, che sia.

Lezione dell' Amore.

t) Z. B. bei Fontanini, p. 638 ff.

u) Sein Leben steht vor dem fünften Theile der Ausgabe seiner Opere, Padova, 1740.

machte ihn zu einem aufmerksamen Zuhörer des feis-
 sen Peripatetikers Pomponazzo, gewöhnlich ge-
 nannt Pomponatius, zu Bologna. An diesem
 gefiel ihm ohne Zweifel auch die muntere Art zu rä-
 sonniren, zu der er selbst geneigt war *). Schon in
 seinem achtzehnten Jahre wurde er Doctor der Philo-
 sophie und Medicin in seiner Vaterstadt. Im zwans-
 zigsten hielt er als öffentlich angestellter Lehrer Vorles-
 ungen über die Logik. Aber die Anhänglichkeit an
 seinen Lehrer Pomponazzo zog ihn wieder nach Bologna.
 Erst nach dessen Tode, der nicht lange nachher erfolgte,
 setzte er seine philosophischen Vorlesungen zu Pa-
 dua fort. Bald aber nöthigten ihn weidläufige Fas-
 miliengeschäfte, sein Lehramt noch ein Mal aufzuges-
 ben; und er scheint es nicht wieder angetreten zu ha-
 ben. Glückliche als Hausvater im Schooße seiner Fas-
 milie, hörte er nicht auf, für die Welt zu leben. Philo-
 sophie und alte Litteratur blieben sein Studium, und
 beide verwebte er als Schriftsteller in Arbeiten, zu
 denen ihn nur freie Neigung bestimmte. Einige Miß-
 verständnisse, die der freie Ton seiner Schriften ver-
 anlaßte, waren nicht von Dauer. Nur kurzfristige
 Pedanten feindeten ihn an. Die allgemeinere Ach-
 tung, in der er stand, veranlaßte die venezianische
 Regierung, ihn auch einige Mal in Staatsgeschäften
 zu gebrauchen. Bei diesen und einigen andern Geles-
 genheiten hielt er öffentliche Reden; und wenn es hieß,
 Speroni werde eine Rede halten, strömte das Publis-
 cum von allen Seiten zusammen. Um das J. 1560
 ging

x) Eine lehrreiche Charakteristik Pomponazzo's und seiner
 Philosophie findet man in Hrn. Buhle's Gesch. der
 neueren Philos. II. Band, 2te Abtheil. S. 528 ff.

ging er in Geschäften des Herzogs von Urbino nach Rom. Der Papst Pius IV. ernannte ihn zum Ritter. Seit dieser Zeit wetteiferten mehrere Fürsten, ihn auszuzeichnen und in ihr Interesse zu ziehen. Durch Ehre überhäuft, erreichte er das Alter von acht und achtzig Jahren. Er starb im J. 1588. Seine Vaterstadt hat ihm eine Statue errichtet.

Kein italienischer Schriftsteller, selbst Machiavelli und Guicciardini in ihren historischen Schriften nicht, hat den Styl der antiken Prose, ohne ihn ängstlich zu copiren, mit so viel Natur, Verstand, Feinheit und Leichtigkeit im Geiste seiner Muttersprache nachgeahmt, als Speroni. Ein glückliches Talent führte ihn früh auf den rechten Weg. Dieß beweisen seine ersten Dialogen, die er schon als Jüngling schrieb. Aber fortgesetztes Studium gab ihm immer mehr Aufklärung über sich selbst und seine Arbeiten; und die rhetorische Besonnenheit, mit der er arbeitete, verleitete ihn nie zur Künstelei. Entschiedene Abneigung gegen die Künstelei und den sonoren, ciceronianischen fenn sollenden Phrasenpomp einiger andern Nachahmer der Alten, wurde ein Hauptzug in Speroni's literarischem Charakter. Seinem denkenden Kopfe lag zu viel an der Wahrheit, als daß ihn das kleine Verdienst hätte erfreuen können, gemeine oder fremde Gedanken durch eine elegantere Bekleidung zu verschönern. Aber der philosophische Tiefblick, den er an seinem Plato und Aristoteles ehrte, fehlte ihm. Dieß verhehlte er sich selbst nicht. Er vergleicht sich mit einem Verliebten, der auf den wirklichen Anblick der Geliebten Verzicht thun müsse und deswegen keine süßere Unterhaltung kenne, als ihr Bildniß von allen Seiten zu betrachten; denn eben so, sagt er, fühle er

er sich unfähig, die Wahrheit, in die er verliebt sei, ganz zu besitzen, und schreibe deswegen Dialogen, um das Bild der Wahrheit von mehreren Seiten zu zeichnen^{y)}. Die Subtilitäten der speculativen Philosophie berührte er nur schüchtern, und selbst die praktische Wahrheit verfolgte er mehr in ihren Resultaten, als in den Principien. Sein herrschendes Talent war ein heller Menscheninn, und seine Ansicht der Philosophie durchaus sokratisch. Mit dieser Denks- und Sinnesart mußte ihm die dialogische Manier des populären Lucian besser gefallen, als die feinere, aber prablerische des Plato, und weit besser, als die des Cicero, der zu gern über schönen Worten die Hauptsache vergaß. Aber er wollte nicht in Lucian's Geiste Satyren schreiben. Er wollte die Wahrheit nur mit heiterer Stirn auftreten lassen und den Ernst der Vernunft durch geselligen Scherz unterstützen.

Die didaktischen Schriften Speroni's sind theils Dialogen, theils Abhandlungen. In den Dialogen erkennt man am ersten den Schüler Lucian's, aber nicht in allen. Besonders zeigt sich in den späteren, die er in der letzten Hälfte seines Lebens schrieb, und auf die er selbst den meisten Werth legte, mehr aecronianische Phraseologie als lucianische Unbefangenheit. Die Dialogen von der Liebe (*Dialogo di Amore*) und von der Würde der Frauen (*Della dignità delle Donne*), die beide in Erhöhlungs-

stuns

y) In dem Gespräch über die Vorzüge des activen und des contemplativen Lebens sagt er: Nel conoscer la verità, simile sono all' innamorato, il quale non potendo in propria forma vedere la donna sua, del ritratto di lei gli occhi appaga, come egli può; etc.

standen seines Jünglingsalters entstanden, sind zu mit der dialogischen Kunst ausgeführt; die nicht nur, den freien Gedankenwechsel des natürlichen Gesprächs nachahmt, sondern auch jede Person ihre Meinung charakteristisch ausdrücken läßt. Eben diese Vorgesetzten waren es auch, die ihn in den Ruf eines gelehrten Dilettanten brachten, der es mit der Philosophie nicht redlich meine. Er fand für nöthig, in dieser Folge, als ihm selbst diese Jugendversuche bereits schon fremd geworden waren, eine meteläusische Apologie derselben (*Apologia dei Dialogi*) in das Publicum zu schicken. Plato's und Cicero's Nachahmung er besonders dadurch nach, daß er gewöhnlich noch lebende oder kurz vorher verstorbene (und berühmte) in Italien allgemein bekannte Personen redend einführt (z. B.). Zur Abwechslung läßt er aber auch ein

z) Z. B. über die Würde der Frauen unterhalten sich Michele Varozzi, ein venezianischer Patrizier, und Daniel Barbaro, Bischof von Aquileja, beide damals bekannte Personen. Der Anfang dieses Dialogs giebt uns ein gutes Beispiel von der Manier Eperoni's:

Mic. Che andate pensando così soletto, M. Daniele? Certe il cielo Peripatetico non dee essere il paradiso dell' anime; che studiando come voi fate, voi non fareste sì maniconico. *Dan.* Ad altro cielo era volto il mio animo, che non è quel d'Aristotele; il qual cielo col suo splendore divino m'empie il petto di quella nobile meraviglia, che voi chiamate marinconia. *Mic.* Queste sono parole che tengono più del verso che della prosa, e facilmente farebbono invidia al Petrarca: ma se parlate d'alcuna donna, sia chi si vuole quella cotale, io non v'intendo se non dell' Obizza. *Dan.* Nè io l'intendo altramento: ma che sapete dell' Obizza, che la vedete sì rade volte, nè mai l'udiste parlare? *Mic.* Basta che io la conosco per fama. *Dan.* Quale al mio corpo è questa ombra, che nulla o poco gli s'aff-

Lucian's Geiste eine allegorische Person, den Busch, als Advocaten in seiner eigenen Sache lange halten. Ueberhaupt nahm er es mit dem Titel Dialog nicht genau. Wie seine Laune es wollte, trat er bald näher auf die Seite des Lustspielers, bald machte er mehr den Lehrer, bald den Witzler; und wenn nur durch seine Darstellung die verschiedenen Ansichten des Gegenstandes, den er besang, charakteristisch geschieden waren, hatte er, nach seiner Theorie, nicht gegen die dialogische Kunst gefehlt. Ohne diese ihm ganz eigene Theorie würde in seinen späteren Dialogen, z. B. in dem vom Studium der Geschichte (Dialogo della Istoria) nicht die Leichtigkeit des natürlichen Gesprächs hervorgehoben haben, um sich wissenschaftlicher auszuzeichnen. Auch würde er ohne diese falsche Theorie, das Dialogische mit dem Dialektischen verwechseln, nicht die Wissenschaft der Beredsamkeit in den

Dialog

...a' assomigliare, tale è la fama di lei alle virtù sue; al cui valore niuna fama mortale non è da essere pareggiata.

Opp. T. I. p. 46.

a) Man vergleiche den Anfang des zweiten Theils dieses Gesprächs mit dem des vorherin angeführten. Paolo Nuzio erneuert den Discurs mit folgenden Worten, wie vom Catheder:

La natura della materia da noi trattata al presente, mi tira a chiedervi di una grazia, che forse indarno domanderò. La grazia è questa; di qual linguaggio più che d'ogni altro servir si debba l'istorico, volendo uom scriver senza suo biasimo le umane imprese onorate di guerre e paci di tutto il mondo. Fama è che il vostro filosofo, che regge il nostro ragionamento, volto del tutto alla contemplation delle cose, poca stima solesse far d'ogni lingua, e perciò forse non ne parlò.

Opp. T. II. p. 250.

Dialogen über die Rhetorik (*Dialogi della Rhetorica*) abgehandelt und zuletzt gar seinen kritischen Versuch über die Poesie Virgil's (*Dialogi sopra Virgilio*) dialogirt haben.

Die Abhandlungen (*Discorsi*) Speron's z. B. über den Vorrang der Fürsten (*Della precedenza de' principi*) übertreffen zwar nicht durch Gedankenfülle, aber durch eine schönere Gedankensprache die Abhandlungen Machiavell's.

Wenn die Menge didaktischer Schriften und der Name ihres Verfassers den Werth derselben erhöhen könnte, würden auch die Dialogen und Abhandlungen des Torquato Tasso hier mit Auszeichnung genannt werden müssen. Ihrer sind so viele, daß sie in der venezianischen Ausgabe seiner Werke zwei Quartbände füllen ^{b)}. Jugendliche Uebereilung trug auch zu ihren Unvollkommenheiten nichts bei; denn Tasso schrieb, wie es scheint, fast alle in seinem reifen Alter. Aber er war einer von den Dichtern, die sich in die wahre Schönheit der Prose gar nicht finden können, weil eine prosaische und doch neue Ansicht des Gegenstandes nicht ihre Sache, und das Unpoetische nach ihrer Vorstellungsart mit dem Trivialen so ziemlich einerlei ist. Tasso's Geschmack war zu rein, als daß er den Widersinn der sogenannten poetischen Prose hätte ertragen oder gar fortsetzen können. Aber, um als Denker den Dichter zu verläugnen, machte er den gemeinen Prosailer. Manche Stellen in Tasso's Abhandlungen und Dialogen sind mit einer fast un-

b) Vol. VII & VIII.

unbegreiflichen Nachlässigkeit hingeschrieben, wie die Feder lief, die nur vor den Schranken des Enkymastisches Halt zu machen gewohnt war ^{c)}. Das Interesse poetischer Bilder ersetzten ihm, wenn er nach seiner Art zu philosophiren anfang, aristotelische Subtilitäten, die ihn zuweilen schon beim ersten Auslaufe in ein Gedränge von Wörtern und Begriffen verwickelten, wo sein guter Verstand nicht durchdrang ^{d)}. Und wenn er zum Anfange eines Dialogs um eine Einleitung im Styl des gesellschaftlichen Lebens versetzen war, half er sich auch wohl ein Mal mit den

fro:

c) Z. B. in dem Gespräche von der Kunst:

E i sillogismi, e l'induzioni, e gli entimeni, e gli esempi non potrebbero esser convenevolmente fatti in versi. E se leggiamo alcun dialogo in versi come è l'amicizia baudita di Ciro prudentissimo, non stimerem lodevole per questa cagione, ma per altra: e diremo, che il dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione per giovamento degli uomini civili, e speculativi: e ne porrem due specie, l'una contemplativa, e l'altra costumata: e 'l soggetto nella prima specie sarà la quistione infinita, o la finita: e quale è la favola nel poema, tale è nel dialogo la quistione: e dico la sua forma, e quasi l'anima.

d) Das Gespräch von der Kunst wird von Marsilius Ficinus und Christoph Landinus so angefangen:

Land. Che cosa è Arte, o dottissimo Ficino? *Fic.* E' certa ragione. *Lan.* E la natura qual cosa diremo ch'ella sia? *Fic.* Ragione similmente. *Land.* Dunque certa similmente. *Fic.* Così estimo; perch'essendo l'arte imitazione della natura, non può essere alcuna certezza nell'arte, che non sia prima nella natura: oltre a ciò, come voi sapete, da Cicerone, e da Boezio, e dagli altri Latini l'una, e l'altra è annoverata nelle cause costanti, come quelle, che operano per lo più. *Land.* Io credeva che la certezza consistesse nell'operar sempre in un istesso modo.

frühesten Scherzen). Man schmäht sein Verbleiben überhaupt nicht; wenn man seine prosaischen Werke ignorirt.

Durch die litterarischen Gesellschaften oder Akademien wurden die Vorlesungen (Lezioni) veranlaßt, eine Art von Vereiningung des didaktischen mit dem oratorischen, wozu aber der letzte nur zufällige Einsassung der Ideen hergab. War die Vorlesungen sind oben angezeigt. Die Verfasser derselben namentlich anzuführen, ist hier kein Raum. Für die Cultur des Geschmacks war mit der Einführung dieser in der alten Welt unbekannten Vornichts gewonnen und nichts verloren. Ehre machte den Italienern, daß sie den Geist der Vorlesung wenigstens von einer ästhetischen Seite nicht verkümmerten und die vorzulesenden Abhandlungen nicht zu Kunstwerken verkünstelten. Neben auf diesen negativen Vorzug neben einer philologischen Correctheit ist auch fast alle Verdienst der vielen italienischen Vorlesungen beschränkt, die noch jetzt, theils zerstreut, theils in Sammlungen, vorhanden sind.¹⁾

*

*

IV.

e) Das Gespräch von der Würde (Opp. T. VII. p. 271.) fängt an:

Vogliamo sedere, o passeggiare Signor Antonio? Ci pare nell' uno, e nell' altro modo mi pare si possa formare il ragionamento della Dignità. *Ans.* Se voi Platonicamente siete, ed insieme Peripatetico, or come Platonicamente sedendo, or come Peripatetico passeggiando, ed in qual modo più vi piacerà, potrete ragionare, che io volentieri vi ascolterò in quella maniera, che più vi sarà a grado.

f) Einen beträchtlichen Vorrath enthält der zweite Theil der

IV. Das Studium der alten Classiker mußte damals die litterarisch gebildeten Köpfe in Italien reizen, auch als Redner im eigentlich oratorischen Sinn mit den Alten zu wetteifern. Unzählige Reden, größten Theils wo nicht in der Manier des Cicero, doch in ciceronianischen Phrasen, wurden gehalten, oder wenigstens geschrieben *). Aber das Zeitalter des Cicero war nicht zurückgekehrt.

Politische Reden, diejenigen, in denen der oratorische Geist seine ganze Kraft darthun kann, wollten zu den damaligen Verhältnissen der italienischen Staaten nicht passen, so viel Mühe sich auch einige beredte Männer gaben, wenigstens in Worten die alten Römer zu spielen. Auch diese Männer empfanden, daß das wahre Reduertalent des Staatsmannes sich nur in republicanischen Verfassungen entwickeln kann, wo der Redner sein Publicum zu beherrschen sucht, damit es ihn nicht beherrsche. Republiken gab es zwar damals in Italien noch einige; aber die florentinische, die einzige, die durch Macht und Geist die Schule der Redner, das neue Athen, hätte werden können, ging unter; die venezianische verbarg das politische Geheimniß ihrer Sicherheit durch ein aristokratisches Schweigen; die übrigen waren gar zu ohnmächtig; und alle seufzten unter der mittelbaren Herrs

der von Carlo Dati, mit seinem akademischen Gaukelnamen genannt der Verirrte (lo Smarrito) herausgegebenen *Prose Fiorentine*, nach der mir bekannten Ausgabe, Venez. 1751. 5 Voll. in 4to.

*) Der erste Band der eben genannten *Prose Fiorentine* enthält nichts als Reden, und in den übrigen Bänden sind noch andre zerstreut.

Herrschaft ultramontanischer Monarchen. Ueberall war die Verfassung der italienischen, wie aller damals bestehenden und entstehenden Republiken nach dem Perikliden Lehrsystem gemodelt, das durch die Zergliederung der bürgerlichen Gesellschaft in Junger, Gilden und Gemeinen den wahren Gemeinwohl in einer republikanischen Rede hätte ausströmen können, entnervte. Unter diesen Umständen verlor die italienische Litteratur wenig dabei, daß einige Männer von Talent mehr Fleiß auf die Beredsamkeit in lateinischer Sprache wandten, weil diese Sprache damals die diplomatische der großen Welt war.

Aus den letzten Augenblicken der florentinischen Republik sind noch einige patriotische Reden vorhanden, z. B. eine von Bartolomeo Cavalcanti an die florentinische Nationalmiliz, gehalten im J. 1528, eben so arm an oratorischer Kraft, als voll von gutem Willen und herzlich ausgesprochenen Worten^{h)}. Rühn genug in ihrer Art sind auch die

h) Bei dem Abdrucke dieser Rede in neueren Zeiten hat man die anstößig heftigen Worte nur durch Punkte angedeutet. Die Rede des Cavalcanti steht in den *Profi Fiorentine*, Part. II. Vol. 6. p. 23. Man lese z. B. folgende Stelle:

Difendesi in te, Fiorenza, la libertà di un gentile popolo da oppugnata. Difendasi l'onore dell' universale, e particolar tuo Re Cristo ottimo massimo, contro ad empie genti, ed al suo nome ribelle. Difendesi la salute d'una inclita città da uomini efferati, e della distruzione di quella sopra ogni altra sitibondi. Difendesi la gloria del nome Italiano da barbari, e di quello inimicissime nazioni. Pochi, ma veri d'Italia e della bellicosa Toscana figliuoli combattono contra ad innumerabile moltitudine di rabbiose fiere.

iden Reden des Della Casa; durch die er als
 apostolischer Nuntius den venezianischen Senat zur Ver-
 bindung mit dem Papste gegen den Kaiser Carl V. auf-
 forderte ¹⁾. Vermuthlich wurden sie nur schriftlich
 eingereicht, wenn gleich deshalb nicht verheimlicht.
 In artiges Gegenstück zu ihnen ist eine andre Rede
 des Della Casa, an Carl V. selbst gerichtet, um ihn
 zur Zurückgabe der Stadt Piacenza zu bewegen ²⁾.
 In

i) Wer z. B. folgende Stelle liest, möchte glauben, es
 sei dem Nuntius mit seiner patriotischen Begeisterung
 voller Ernst gewesen. Aber die Kunst scheint doch durch.
 Le quali cose com' io dico essendo, esaminiamo l'ani-
 mo della nostra Patria, e tacitamente domandiamola,
 se la pace sua è tranquilla e senza sospetto. Ella re-
 sponderà senz' alcun dubbio di nò; anzi dirà che i
 suoi sospetti sono grandissimi e giustissimi: e se la Se-
 renità Vostra la verra d'ogni suo affetto minutamente
 domandando, io non dubito ch' ella non dica: Principe
 e Padre e Tutor mio prudentissimo e sapientissimo, io
 non voglio nè debbo le mie ricoperte piaghe nè le mie
 occulte doglie celarvi, e perciò vi dico, che ogni stre-
 pito, che io sento, mi pare l'Imperadore, che mi spa-
 venti; ogni voce, ch'io odo, mi pare l'Imperadore,
 che mi minacci; ed ogni movimento ch'io veggio, mi
 pare l'Imperadore, che mi assalisca; e però la mia
 quiete non è sicura nè tranquilla, anzi è falsa pace, e
 timido e torbido e tempestoso riposo. Tale è il secreto
 senso e la interna mente della vostra Venezia; ed è la
 nostra eccelsa Patria non in forte e franca, ma in pau-
 rosa e tremante libertà; e che ciò sia vero, Serenissi-
 mo Principe, riguardisi alle presenti opere sue.

Della Casa, Opp. T. III. p. 25.

k) Diese Rede fängt sich an:

Siccome noi veggiamo intervenire alcuna volta, Sac.
 Maestà, che quando o Cometa, o altra nuova luce è
 apparita nell' aria, il più delle genti rivolte al Cielo,
 mirano colà dove quel maraviglioso lume risplende;
 così avviene ora del vostro splendore e di Voi, per-
 ciocchè

In dieser überhäuft der gewandte Prälat den Kaiser, den er vor dem venezianischen Senate demosthenisch angeklagt hatte, mit hofmännischen Lobsprüchen. Allen diesen Reden des Della Casa merkt man bald an, daß sie wegen ihres Amtes verfaßt wurden. Sie haben indessen wegen ihrer correcten und sonoren Perioden zur Erhaltung des Ruhms ihres Verfassers nicht wenig beigetragen. Ähnliche Reden an große Herren, z. B. eine von Speron Speroni an den König Philipp II. von Spanien, um ihm die Erhaltung des Friedens nach den Grundsätzen des Christenthums an das Herz zu legen, und eine andre von demselben an den König Anton von Navarra, den Vater Heinrichs IV.¹⁾ sind zur Hälfte Predigten, zur Hälfte Suppliken, ohne den Ausdruck einer herrschenden Freiheit des Geistes. Eine Rede, das heißt wieder eine schriftliche Supplik in oratorischem Styl richtete an Carl V. der gelehrte Alberto Lollio, um nach der Schlacht bei Pavia die Freiheit des gefangenen Königs Franz zu bewirken. Lollio war auch Verfasser mehrerer Idyllen. Außer seinen politischen Reden hat er noch andre von allerlei Art hinterlassen. Sie gehören zu den besseren aus diesem Zeitalter. Wenn die Ründung der Perioden den Redner machte, würde Lollio der italienische Cicero heißen müssen²⁾; aber

ciochè tutti gli uomini e ogni popolo e ciascuna parte della terra riguarda inverso di Voi solo.

1) Sie stehen nebst den übrigen Reden des Speroni in dem 3ten Bande seiner Werke, und im zweiten der Prose Fiorentine.

2) Welch eine sonore und harmonisch articulirte Periode ist nicht z. B. diese in Lollio's Rede an den Kaiser Carl V.:

Questa egregia, ed illustre azione adunque non solo chiaramente mostrerà al mondo, che non è cosa più pro-

ber man schlummert ein unter dem schönen Sylbens
u seiner Worte. Zur Uebung setzte er auch, wie
schon im alten Rom zur Zeit des sinkenden Ge-
schmacks in den Schulen der Rhetoren üblich gewesen
war, Reden auf, wie sie in vorigen Zeiten an das
römische Volk von gewissen Personen hätten gehalten
werden können.

Die gerichtliche Beredsamkeit schien, wo
nicht durch alle, doch durch einige Gerichtshöfe in
italien begünstigt zu werden. In Venedig besonders,
so bis auf die neuesten Zeiten die Advocaten ihren
Lienten auch in Civilsachen mündlich beistanden, hätten
sich noch leichter die natürlichere Beredsamkeit aus-
bilden können, wenn Advocaten die rechten Männer
gewesen wären, deren es zur oratorischen Beredelung
des Ausdrucks der Wahrheit bedurfte. Aber was
Staatsmännern, die sich in Athen und Rom vor Ge-
richt zu reden nicht schämten, und selbst diesen nicht
ohne einen Mißbrauch der Beredsamkeit, gelingen konnte
te,

propria, più convenevole, più necessaria, e più utile
a' Principi, che l'esser giusti, liberali, e benigni, e
che alla potenza, e grandezza loro appartiene il sovve-
nire gli oppressi, e l'altrui calamità sollevare, e spe-
cialmente de' Re, i quali di Dio immortale sono imma-
gini vive; ma lascerà anco impressa nella mente d'ognu-
no una fede certissima, che il frutto delle vittorie altro
non sia, che l'onore, il quale non dall' insolenze,
dall' estorsioni, e dalla crudeltà, ma dalla modestia,
dalla virtù, e dalla continenza si coglie; e che non i
superbi titoli, la Porpora, l'Aquile, le Corone, e gli
Scetri, ma la umanità, la mansuetudine, la clemenza,
la liberalità, e la giustizia sono le proprie doti, ed
ornamenti de' Re, e le vere insegne degli Imperadori.

te, juristische Formalität mit schöner Darstellung vereinigen und die Entwicklung entscheidender Gründe, da, wo kein Enthusiasmus gelten soll, durch eine Empfindungssprache zu heben, die den Richter nicht zu bestechen scheinen darf, wenn sie ihn gleich wirklich besticht und eben deswegen vor Gericht nicht gehört werden sollte; bis zu dieser Kunst kam es ein Advocat, der nur in Advocaturgeschäften und noch dazu von ihnen lebte, schwerlich bringen. Der meisten Ruhm erwarb sich durch seine Reden vor den Tribunalen zu Venedig Pietro Badoaroⁿ⁾. Auch sehen erregte auch eine Rede, die Cornelio Frangipane, ein Mann von angesehener Familie aus dem Friaul, zur Vertheidigung eines Angeklagten in Wien vor dem Kaiser hielt.

Ein schicklicherer Stand, als vor Gericht, war für den Redner, der nicht entweder bloß Factumristisch erzählen und kalt erörtern, oder seine Kunst missbrauchen wollte, die Kanzel. Die Idee der religiösen Beredsamkeit, etwas ganz Neues in der neueren Welt seit der Verbreitung des Christenthums, mußte zwar den Enthusiasmus in die Gränzen der Frömmigkeit einschränken, wenn nicht auch sie missbraucht werden sollte; aber sie verbot dem Prediger nicht, kräftig zu dem Herzen zu reden, wenn nicht auf Kosten des Verstandes geschah. Ohne Zweifel würde aus manchem Prediger in Italien damals ein Redner geworden seyn, wenn man religiöse Aufklärung nicht in demselben Grade gefürchtet und unterdrückt hätte, wie man die ästhetische begünstigte.

n) Die Reden des Badoaro wurden zuerst gedruckt zu Venedig, 1590; neu aufgelegt zu Bologna, 1744.

und beförderte. Seitdem nun gar Luther's und Zwingli's Reformation gelehrt hatten, wozin der halb bereite Menschenverstand in Religionsfachen führen konnte, zog sich der Catholicismus recht geffentlich in den Nebel der scholastischen Grübeleien des Mittelalters zurück. Wer in Italien ein Mann von Geschmack seyn wollte, nahm an geistlichen Angelegenheiten entweder gar keinen Theil, oder er sonderte sie, wenn er selbst ein Geistlicher war, von Allem, was weltlich hieß, so scharf ab, daß er als Mensch und als Geistlicher zwei Personen vorstellte. Keiner der gebildeten Prälaten, deren weltliche Beredsamkeit für classisch galt, machte auch nur einen Versuch, die scholastische Barbarei von den Kanzeln zu verdrängen. Der Cardinal Bembo gestand im Vertrauen, daß er nur aus Noth eine Predigt anhöre, weil ihm das geistlose Kanzelgeschwätz, das man durch aristotelische Distinctionen würzen wollte, zum Ekel sey. Aber weder er, noch Della Casa, noch irgend ein anderer Geistlicher von Einfluß und Bildung erklärten sich öffentlich, oder gar durch ihr eignes Beispiel, gegen die scholastisch-catholischen Schwäzer. Was von der italienischen Kanzelberedsamkeit weiter zu erzählen ist, gehört zur Geschichte der Theologie. Viel sprach man in den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts von den hinreißenden Predigten des Augustiner Paters Regidius von Viterbo; aber keine hat sich durch den Druck erhalten o).

Itas

o) Vergl. - *Tiraboschi*, Tom. VII. part. 3. p. 374 ff. — Liebhabern zur Notiz mag auch eine *Raccolta di prediche di diversi illustri Teologi*, herausgegeben im Jahr 1566 von Tommaso Porcacci, hier genannt werden.

Italienische Trauerreden, Gratulationsreden, Lobreden, und andre halb oratorische Vorträge, die nicht auf Entschluß und That dringen, in denen sich also das wahre Reduertalent, auch wenn es da ist, doch nur kümmerlich entwickeln kann, haben sich aus dem sechzehnten Jahrhunderte in Menge erhalten. Sie geben dem Geiste auf's Höchste ein wenig philologische Nahrung. Etwas Eigenes in ihrer Art ist eine moralische Rede des Speroni gegen die öffentlichen Schwestern (*Orazione contra le cortegiane*) ^{p)}, übrigens keines seiner geistreichsten Werke.

*

*

*

V. Eine Folge der Nachahmung des Cicero, der damals für das Orakel der wahren Beredsamkeit in allen Gattungen der mündlichen und schriftlichen Prose galt, war auch ein Uebermaß von eleganten Versuchen im Briefstyl. Tausende von italienischen Briefen berühmter Männer aus dem sechzehnten Jahrhundert hat man nach und nach gesammelt und gedruckt. Eine solche Sammlung veranstaltete schon damals der gelehrte Ciceronianer Paolo Manuzio, der Sohn des unvergeßlichen Aldus ^{q)}. Eine andre besorgte Lodovico Dolce, der zum Sammeln geborne Mann ^{r)}; und noch eine dritte kam dazu.

p) Sie steht im dritten Bande seiner Schriften. Speroni schrieb sie in seinem Alter, auf besonderes Verlangen des Papstes.

q) *Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini*, Venez. 1542 ff. 3 Voll. in 8. ist der Titel der von Paolo Manuzio besorgten Briefsammlung.

r) *Lettere di diversi eccellenti uomini*, Venez. 1554. 8.

4). Sowohl diese, als die von einzelnen Autoren herausgegebenen Briefsammlungen sind nicht nur als Documente zur Gelehrtengeschichte des sechzehnten Jahrhunderts schätzbar; sie sind auch authentische Zeugnisse des gesunden Verstandes, der in der italienischen Literatur herrschte, und der nur dann der Wikelei u. der Grubelei wich, wenn die Männer von Geschmack mit ihrer Gelehrsamkeit prunken wollten und den dadurch bewiesen, daß weder ihr Geschmack noch ihre Gelehrsamkeit ganz die Probe hielt.

Durch classische Correctheit der Sprache, Humanität der Gedanken, und Eleganz des Ausdrucks empfehlen sich die Briefe des Cardinals Bembo 5). Einige, die er in seiner Jugend schrieb, haben nach dem romantischen Novellentone 6). Die übrigen berühren allerlei wirkliche Verhältnisse des bürgerlichen, literarischen und häuslichen Lebens. Die ängstliche Bemühung, sich immer elegant und ciceronianisch auszudrücken, konnte Bembo auch in seinen Briefen nicht verstecken. Aber er affectirte weder Wiß, noch Besinnung. Wo es nur irgend der Wohlstand erlaubte, vermied er auch, zu den Personen, an die er schrieb, durch die ceremoniöse Titulaturfloßkel Erw. Herr

s) *Lettere di diversi eccellenti uomini*, Venez. 1584. ist der Titel einer Sammlung, deren Herausgeber Atanagji und Porcachi sind.

t) Einzeln gedruckt unter dem Titel: *Lettere di M. Pietro Bembo*, Venez. 1587. in 4 Octavbänden, und auch da schon in vier Classen geordnet.

u) Sie heißen auch *Lettere giovanili*. In der Sammlung (Anmerk. t) machen sie mit den Briefen an Prinzessinnen und andre Damen den Beschluß.

Herlichkeit (Vossignoria) zu reden, die zu seiner Zeit, wo man den Spaniern von dieser Seite in Höflichkeit nichts nachgeben wollte, in die Mode kam und das alte Ihr (Vor) in Italien verdrängte. Bembo trug sogar kein Bedenken, in traulichen Briefen von dem Ihr, mit dem er dann gewöhnlich anfang, zu dem ächten Du hinüberzuspringen, das in Italien, wie in Deutschland und England, bis in die neuesten Zeiten sich unter Freunden in Ehren halten hat.

Die Briefe des Della Casa, die man ebenfalls wegen ihrer philologischen Correctheit schätzt, größtens Theils Geschäftsbriefe, im Namen des Cardinals Caraffa geschrieben *).

Nicht weniger correct, und nicht nur den Formen nach ciceronianisch sind die Briefe des Bernardo Tasso, das Beste unter dem litterarischen Nachlasse dieses thätigen Mannes y). Er schrieb die meisten in der Unruhe des Geschäftslebens, dem er, wie oben erzählt ist, Augenblicke genug abzugewinnen wußte, um in Versen einer der fleißigsten Schriftsteller zu werden. Aus diesen Briefen lernt man ihn als einen Mann von gesundem und feinem Verstande, als einen zärtlichen Gatten und Vater, und als einen Staatsmann kennen, der die Redlichkeit mit der Politik nach seiner besten Einsicht vereinigen wollte. Er glaubt zuweilen den Cicero übersetzt zu lesen. Für
Geschichte

x) In seinen Werken (Venez. 1752) nehmen sie den zweiten Band ein.

y) Die Lettere di M. Bernardo Tasso sind neu aufgelegt zu Padua, 1733, in zwei Octavbänden.

2. Vom Ende d. fünfz. b. sechz. Jahrhunderts. 331

Geschichte der politischen Begebenheiten des sechzehnten Jahrhunderts findet man hier eben so viel brauchbare Notizen, als Beiträge zur Geschichte des Geschmacks dieses Zeitalters.

Auf das Verdienst, dem Publicum eine Sammlung der besten Muster des italienischen Brieffstils gegeben zu haben, gründet sich vorzüglich der Ruhm des Annibal Caro, dessen Sonette auf keine Auszeichnung Anspruch machen durften²⁾. Annibal Caro war geboren im J. 1507 zu Civitanuova in der Mark Ancona. Er mußte sich in seiner Jugend kümmerlich durchhelfen, bis er aus einem Hauslehrer zu Florenz Secretär wurde. Als man seine Talente zu benutzen und zu belohnen anfang, schloß er sich besonders an das Haus Farnese. Durch die Gunst des Cardinals Alessandro Farnese erhielt er zuletzt so viel Präbenden, daß er sich eines sorgenlosen Alters erfreuen konnte. Damals arbeitete er auch die Brieffsammlung aus, die er dem Publicum mittheilte. Er starb zu Rom im J. 1566. Unter allen italienischen Briefen aus dem sechzehnten Jahrhundert gebührt denen des Caro der erste Rang. Ein wenig geschwäzigt sind sie freilich. Aber Caro war der einzige unter den gelehrten Brieffstellern seiner Zeit, der den Fleiß, mit dem er seine Phrasen glättete, am natürlichsten zu verbergen verstand und den Muth hatte, die langen Perioden des Cicero nicht nachzuahmen, um seinen Briefen einen leichteren Ton zu geben. Die veredelte Sprache des gemeinen Lebens, meist ohne alle Affectation und Witzerei,

2) In den Opere del Commendatore Annibal Caro, Venz. 1757 in 7 Octavbänden enthalten die vier ersten Theile außer dem Leben des Verfassers nichts als Briefe.

lei, kann man aus ihm noch immer lernen. Man hier und da hascht er nach vikanten Phrasen, um sich recht natürlich auszudrücken“).

Ueber alle Regeln hinaus, mit lockerer Frivolität auf sein Geste pochend, sprang auch als Briefsteller Peter der Aretiner^{b)}. Aus den meisten seiner gedruckten Briefe kann man unter andern sehen, in welcher genauen Verbindung dieser sittenlose Mensch mit den angesehensten Personen und den vorzüglichsten Köpfen in Italien stand. Die Leichtigkeit seines Schreibstils würde bewundernswürdig seyn, wenn sich das

- a) Eine Stelle aus Caro's Briefen mag hier stehen, die sie ganz seine Manier anschaulich macht, so unbedeutend auch der Inhalt ist.

Pure vi dirò che M. Pier. Vettori, due giorni sono, arrivò qui in casa di Monsignor Ardinghello. Andò subito a visitarlo; e non conoscendomi per sua gentilezza, e penso anco per vostro amore, mi fece gratissima accoglienza. Non vi potrei dire quanto nel primo incontro mi sia ito a sangue, che mi par così un uomo, come hanno a essere fatti gli uomini. Io non parlo per le lettere che egli ha, che ogni uno sa di che sorte le sono, e me non sogliono muover punto in certi che se ne compiacciono, e ne fanno tuttavia mostra. Ma in lui mi pajono tanto pure e le lettere, e i costumi, che gli partoriscono lode, e benevolenza insieme. In somma quella sua modestia mi s'è com'appiccata addosso. Il Molza ne fa molta stima; e siamo spesso insieme. Jeri parlammo gran pezzo di voi, e desidera di vedervi.

Opp. T. I. Lettere, p. 5.

- b) Die Briefe des Aretiners sind in nicht weniger als sechs Octavbänden gesammelt unter dem Titel: Il primo (und dann weiter il secondo etc.) libro delle lettere di M. Pietro Aretino. Parigi, 1609.

usführliche Haschen nach pilanten Ausdrücken mit
 ihrer Leichtigkeit verträge).



VI. Wenn der Styl allein hinreichend wäre,
 falschen Schriften einen Werth zu geben, und wenn
 eine gefällige Form ohne lehrreichen Inhalt schon
 Begriffe der wahren Prose widerspräche, müßten
 mehreren italienischen Werken in Römischer und
 griechischer Prose aus dem sechzehnten Jahrhundert
 ein Platz in einer classischen Bibliothek einräumen.
 Im sechzehnten Jahrhundert scheint man an
 der Art von Prose nicht gedacht zu haben.
 Ohne Zweifel aber wäre sie nicht ausgeblieben,
 wenn das Studium Lucian's, das stärker auf die
 italienische Litteratur gewirkt zu haben scheint, als
 man gewöhnlich glaubt, der italienischen Sinnesart
 zu Hülfe gekommen wäre. Man dürfte nur ein
 Mal, etwa in einem Briefe, ohne Sylbenmaß und
 in dieselbe Sprache reden, die in der Römischen
 Epigrammatische der Italiener längst eingeführt war;
 die neue Prose war gefunden. Aber diese Prose
 dem Beispiele Lucian's durch ein verständiges
 nach dem ernsthaften Zwecke der wahren Sa-
 che zu veredeln, dazu fehlte es denen, die es gekonnt
 haben, an gutem Willen, und den Uebrigen an Tas-
 sel, oder an feinerer Bildung. Will man es, wohl
 doch

) Seinen Styl mit dem der Pedanten zu vergleichen,
 sagt er in einem dieser Briefe: Chi con lingua esquisita
 si persuade far miracoli parlando, è il buffone di con
 parole a caso pensa pur di favellare in materia degna
 d'essere ascoltata. Libr. IV.

doch am Ende aller Scherz eine Art von Poesie ist, mit der prosaischen Tendenz dieser Schriften so genau nicht nehmen, so befriedigen sie als Gedichte eben so wenig. Sie gehören dann zu den zwitterartigen Erfindungen, von denen sich sowohl die wahre Poesie, als die wahre Prose lossagt.

Den Ton in der komischen Prose scheint Berni angegeben zu haben. Nach der ihm einzig natürlichen Ansicht aller Dinge, nicht nach einem antiken Vorbilde, schrieb er schon in seinen Jünglingsjahren die komischen Abhandlungen (*Discorsi*) und Launen (*Capricci*), die er in munteren Gesellschaften vorlas und in der Folge, ohne einen besondern Werth auf sie zu legen, hier und da verbessert, unter dem Titel einer Akademie herausgab^{d)}. Es wäre zu wünschen, daß alle italienischen Schriftsteller die Natur und Leichtigkeit des Stils dieser Vorlesungen zur Nachahmung für solidere Arbeiten angestudirt hätten. Berni selbst war zufrieden, wenn er nur recht artig gespaßt hatte.

Den satyrischen Dialog in Prose bildeten die beiden verrufenen Pasquillanten Peter der Aretnaer und Niccolò Franco zu einer Vollkommenheit aus, durch die der Mißbrauch, den beide von ihrem Talent machten, noch unverzeihlicher wird. Franco's Dialogen^{e)} sind über allen Vergleich

d) Accademia di Francesco Berni, in der mir bekannter Ausgabe, Ferrara, 1658, in zwei Quartbänden.

e) *Dialogi piacevolissimi di Niccolò Franco*; öfter gedruckt; unter andern auch *espurgati da Girolamo Giovannini de Capaguano*, Vened. 1606, in 8.

mer, als die des Aretiners. Dafür aber weiß man nicht, was man eigentlich aus ihnen machen soll. Der unsaubere Aretiner wollte durch seine Unterhaltungen (*Ragionamenti*) ^{f)} offenbar zugleich die ärgerliche Lebensart der italienischen Geistlichkeit, besonders der Mönche und Nonnen, aufdecken, und durch die Art, wie er sie aufdeckte, der frechesten Lüsternheit schmeicheln. Ihm kann man auch, weder zum Tadel, noch zum Lobe, nachsagen, daß er irgend ein Muster nachgeahmt habe. Franco, sein Todfeind, den ihm an Belesenheit in den alten Autoren und an Sinn für antike Correctheit weit überlegen war, nahm Lucian's Manier zum Vorbilde; aber mit sich selbst so uneinig, wie mit der Welt, wußte er nicht, wohin er mit seiner Satyre zielen sollte, wenn ihr nicht persönliche Feindschaft die schlechteste Richtung gab. Unter dem ganz paßlichen Namen Sannio spielt er selbst die erste Rolle in seinen Dialogen; aber auch nur, um vor der ernsthaften Vernunft sich selbst außer Credit zu setzen. Bald räsonnirt er, als Sannio, er, der am Galgen starb, mit der personificirten Tugend, läßt sich von ihr, die er verspottet, in den griechischen Himmel entführen, und verspottet da, ohne daß man begreift, wozu es zu seiner Zeit nützen konnte, die griechischen Götter; bald läßt er die Philosophie mit der Poesie über den Vorrang streiten, um, in Lucian's Tone, die philosophirenden Secten des Alterthums, eine nach der andern, lächerlich zu machen und die Dichter für die wahren Philosophen zu erklären; und in

f) Die heillosen *Ragionamenti* di M. Pietro Aretino, il Veritiere e il Divino, konnten nur unter dem utopischen Druckorte *Cosmopoli* an das Licht gestellt, aber doch öfter aufgelegt werden.

in einem andern Dialog schleppt er alle ärgerlichen Anekdoten aus der unbeglaubigten Geschichte der Dichter zusammen, um, seinem Bedünken nach, zu beweisen, daß sie als Menschen alle nichts taugten. Aber sein dialogischer Styl ist vortreflich.

Einen festern Gesichtspunkt der Vernunft deckt man leicht in den Dialogen des komischen Struktors und Akademikers Giovanbattista Gelli, dessen Lustspiele, wie oben erzählt ist, zu jener Zeit auch mehr galten, als jetzt. Der helle Verstand dieses geistreichen Handwerkers war sehr cultivirt, als daß er sich in philosophische Speculationen hätte finden können; und doch wollte Gelli, vertrauen auf seinen Witz und sein Handwerk, weiter andern auch ein Philosoph seyn. In den Dialogen, die er als Einfälle eines florentinischen Fabrikators herausgab ^{g)}, läßt er diesen Fabrikier Gelli zehn wirklich komische Discurse mit seiner besondern personificirten Seele führen, um die Eitelkeit des menschlichen Wissens und durch sie die Nothwendigkeit und Ehrwürdigkeit des katholisch-christlichen Glaubens zur Erbauung und Ergözung seines Publicums zu erläutern. In einem ähnlichen Werkchen, Eirene, beritelt, will er durch komische Unterhaltungen zwischen dem Ulyß und dessen von der Circe in Thiere verwandelten Gefährten darthun, daß der Verlust der Vernunft für kein Uebel zu achten, weil jedes Thier in seiner Art so vollkommen sei, als der Mensch, und glücklicher dazu ^{h)}. Die Vernunft scheint vor dem

g) I capricci del Bottajo, di Giovan Battista Gelli, Accademico Fiorentino, 1609, in Octav, ohne Druckort; ohne Zweifel nicht die erste Ausgabe.

h) La Circe, di Giovan Battista Gelli, Firenze, 1540, in 8.

berühmtesten aller Strumpfwirker die Flucht eröffnen zu haben. In der dialogischen Kunst aber trifft er die meisten Philosophen, die Dialoge zu schreiben versuchten.

Gemeinere Werkchen in satyrischer und komischer Gattung, z. B. das Narrenhospital des Tommaso Garzoni¹⁾, verdienen keiner genaueren Erwähnung. Garzoni hat sich im Quartier der Pedanten seinem Hospitale selbst einen Platz erschrieben. In seinem kleinen Buche stroht von antiquarischen Notizen, die hier zu nichts dienen, als die Belesenheit des Verfassers zu documentiren.

In der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, besonders nach der Stiftung der Akademie Della Crusca, kamen in Italien endlich gar die Schwabden (*Cicalate*) auf, durch die man ein beliebiges Thema possenhast in einer akademischen Vorlesung verwickelte. Vor der Akademie Della Crusca, die sich auf ihre kritische Würde nicht wenig zu Gute that, wurden mehrere solcher läppischen Reden gehalten²⁾.

1) *L'Ospedale de' Pazzi incurabili, da Tommaso Garzoni, etc. Ferrara, 1586. in 8.*

2) Carlo Dati hat nicht ermangelt, eine Sammlung dieser *Cicalate* in seine *Prose Fiorentine* (Vol. III.) aufzunehmen. Von ihm selbst ist auch eine darunter.

Viertes Capitel.

Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Zum Beschlusse dieses Buchs, das die Geschichte der schönsten Zeit der italienischen Kunst und Literatur umfaßt, kommt eine kurze Erwähnung der unzähligen Schriften, durch die man der Poesie und Beredsamkeit theoretisch nachhelfen wollte, noch immer früh genug. Denn wenig oder gar nichts nützte alle diese Schriften, so ernstlich es sich auch ihre Verfasser angelegen seyn ließen, an Gründlichkeit und kritischem Scharfsinn einander zu übertreffen. Zuersten Male zeigte sich recht auffallend der Unterschied zwischen der griechischen Kritik, die in die Fußstapfen des Genies trat, als dieses schon am Ziele war, und der neueren Kritik, die das Genie Schritt vor Schritt begleitete und nicht aufhören wollte, es zu gähgeln, während sie selbst in der Kindheit blieb. Diese Disharmonie zwischen der Kunst und ihrer vermeinten Lehrerin scheint beim ersten Anblick kaum erklärbar; denn die Verfasser der meisten kritischen Schriften waren selbst Dichter. Aber man entdeckt bald durch die Vergleichung ihrer Verse mit ihren kritischen Abhandlungen, daß entweder ihre Einsichten in die Theorie der Dichtkunst an der Entwicklung ihres Dichtertalents nur wenig Antheil hatten, oder daß sie mit ihren Lehren sich selbst täuschten, oder daß, wo sie streng auf die Ausübung einer Theorie hielten, ihre Verse so kalt wurden wie ihre Regeln. Es ist der Mühe werth, die Ursachen, warum die Kritik sich damals

damals

damals nicht zugleich mit der Poesie und Beredsamkeit vervollkommen konnte, während doch beinahe nicht weniger kritisiert, als gedichtet und elegant gesprochen wurde, im Zusammenhange zu übersehen.

Das erste Hinderniß der Entstehung einer gründlichen Kritik war die Vermischung und Verwechselung grammaticalischer Streitigkeiten mit poetischen und rhetorischen. Je freier und höher der dichterische Geist sich in allen Gegenden Italiens hob, desto nöthiger schien es zu seyn, den Dichtern, deren Vaterland nicht Toscana war, grammaticalische Gesetze zu geben, damit nicht Jeder vom Provinzialsdialekt seiner vaterländischen Gegend so viel, als ihm beliebte, in die italienische Gesamtsprache übertrüge und das durch die ganze Nation im Besitze dieses Schazes beeinträchtigte. Denn noch immer hatte man für die Sprache, die nun schon seit zwei hundert Jahren über die Dialekte in Italien herrschte, weder Grammatik, noch Wörterbuch. Unbestimmt war deswegen auch noch das Verhältniß des Italienischen zum alten Latein. Die Freiheit, die sich einige gelehrte Dichter nahmen, durch lateinische Wörter ihr Italienisch zu erweitern, bedurfte sehr einer Einschränkung. Endlich that es sogar Noth, die italienische Sprache in Schutz zu nehmen gegen verkehrte Köpfe, die sie ganz wieder abgeschafft haben wollten, weil sie, ihrem Besinnen nach, nur ein verdorbenes Latein sei, das bei der Wiederherstellung der Cultur dem wahren Latein wieder weichen, wenigstens aus der Schriftstellermwelt in die Handwerksstätten und Buden zurückgedrängt werden müsse. Alle diese grammaticalischen Angelegenheiten der italienischen Literatur wurden mit der Poetik und Rhetorik vermischt und bei den meisten

Kritiken als die Hauptsache verhandelt. Während man bis zur Erbitterung sogar über den rechten Namen der Sprache stritt, die jetzt Italienisch heißt, damals aber bald die gemeine, bald die toscanische, bald die florentinische Sprache genannt wurde, dachte man wenig an das Wesen der Poesie und Beredsamkeit. Man schätzte den Werth eines Werks der Redekunst größten Theils nach der Reinheit der Wörter und Phrasen.

Als ein zweites Hinderniß des Aufkeimens einer gesunden Kritik wirkte die Unentschiedenheit zwischen dem antiken und dem romantischen Styl, in welcher der Geschmack hin und her schwebte. Launen und einseitige Gründe, keinesweges aber eine richtige Ansicht weder der alten, noch der neuern Poesie, lenkte einige gute Köpfe mehr auf diese, andre mehr auf jene Seite. Man empfand zu richtig, um sich die mehr Nationalpoesie im Geiste Petrarch's und Ariost's durch kritische Grundsätze entwenden zu lassen; und doch wollte man auch keinen Grundsatz missen, den man durch Beispiele aus der alten Litteratur und, was noch mehr sagte, durch einen Spruch aus der Poetik des Aristoteles unterstützen konnte. Fanatisch stritt man über den Werth der Epoden Ariost's und Tasso's. Tasso selbst opferte, wie oben erzählt ist, seinen gesunden Geschmack verkehrten Grundsätzen auf. Und weder er, noch seine Gegner, noch seine Verteidiger trafen den Punkt der Entscheidung.

Dieser Unentschiedenheit des Geschmacks hätte nur durch eine Aesthetik abgeholfen werden können, die, der Vernunft und der Natur getreu, als Dolmetscherin der Vereinigung beider in Werken des Kunstgenies, ihre Wahrheiten philosophisch ausgesprochen hätte, ohne das Genie unablässig an den Aristoteles zu verweisen.

Aber

Aber kein Kritiker und kein Philosoph dachte an eine Philosophie des Schönen, die mehr als ein Commentar über die Poetik und Rhetorik des Aristoteles hätte seyn müssen. Die blinde Verehrung und einseitige Erklärung des Aristoteles war das dritte Hinderniß der Entstehung der wahren Kritik. Und wenn man sich ja einmal von den Fußstapfen des Aristoteles ein Paar Schritte entfernte, war das Uebel nur noch verschlimmert, weil man, im ästhetischen Selbstdenken durchaus ungeübt, dann gar nur auf hartnäckige Anhänglichkeit an scholastische Grillen gerieth, durch die man ganz irre im Wesen der Poesie wurde. So setzte sich, nicht nach dem Aristoteles, die scholastische Grille fest, daß der Dichter sich von den übrigen Gelehrten, besonders von den Theologen und Philosophen, nur durch die allegorische Einkleidung der Wahrheit unterscheide, und daß man deßhalb bei der Erklärung eines Gedichts immer einen zwiefachen Sinn bemerken müsse, den natürlichen, und den allegorischen, der dann zugleich der moralische seyn sollte. Welcher Kopf sich in dieser verkehrten Ansicht des Verhältnisses der Poesie zu den Wissenschaften zuerst gefallen hat, wird sich schwerlich entdecken lassen, weil der barbarische Geschmack auch in andern Zeitaltern und Welttheilen fast dieselbe Richtung nahm, und weil die scholastische Grübelei, die der neueren Poesie voranging, zur künstlichen Deutung des natürlichen Sinnes eines Gedichts noch besonders verführte ¹⁾. Durch Dante's Beispiel wurde

1) Einer unsrer scharfsinnigsten Geschichtsforscher und Kenner der Litteratur, Hr. Prof. Heeren, scheint die historische Entdeckung des Ursprungs dieser allegorischen Deutelei nicht für unmöglich zu halten. S. dessen Gesch. des Stud. der class. Litt. Band 2. S. 289.

wurde dieser Doppelsinn der Poesie in Italien förmlich sanctionirt. Kein Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts bezweifelte die Nothwendigkeit des allegorischen Sinnes, wenn von der Vollkommenheit eines Gedichtes, besonders eines epischen, die Rede war; und bis auf die neuesten Zeiten hingen italienische Litteratoren, die doch sonst keine Grübler waren, fest an derselben Theorie ^{m)}.

Hat man alle diese Ursachen der Verlehrtheit der italienischen Kritik bedacht, so wundert man sich nicht mehr, in allen kritischen Schriften aus der italienischen Litteratur des sechzehnten Jahrhunderts ungefähr dieselbe Kleinlichkeit, denselben Mangel an Freiheit des Geistes, und dieselbe Verwirrung grammaticalischer, ästhetischer und scholastischer Ideen bis zur Ermüdung jedes Lesers von gesundem Verstande wiederholt zu finden. Für den Zweck einer allgemeinen Geschichte der Poesie und Beredsamkeit wird eine kurze Anzeige einiger hierher gehöriger Schriften und Ereignisse hinreichend seyn.

Der Vater der italienischen Kritik ist der Cardinal Bembo. Durch sein Buch von der italienischen Sprache (*della volgar lingua*) legte er den Grund zu einer räsonnirenden Grammatik für seine Muttersprache und brachte manche gute Gedanken über die neuere Poesie und Beredsamkeit in Umlauf ⁿ⁾. Sein Buch

m) In der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso hat man nicht nur die allegorische Deutung des befreiten Jerusalem nicht vergessen; die Deutung selbst fängt da theoretisch an: *L'eroica poesia, quasi animale, in cui due nature si congiungono, d'imitazione e d'Allegoria è composta.*

n) Das Buch wird auch öfter unter dem Titel: *Prose del Bembo* citirt, den er ihm vermuthlich nur im Gegensatz mit

Buch erhielt ein canontisches Ansehen unter den italienischen Grammatikern und Kritikern, unter andern auch deswegen, weil er selbst die Sprache, für die er Grundsätze aufstellte, mit classischer Correctheit schrieb. Mehr Unparteilichkeit, als den Florentinern, traute man ihm auch zu, weil er ein Venezianer war.

Nicht wenig Mühe gab sich der Graf Trissin, durch eine Vermischung kritischer, grammaticalischer und vorzüglich orthographischer Untersuchungen zur Bildung der Sprache und des Geschmacks seiner Nation etwas beizutragen. Er drang mit seiner Buchstabenreform weiter durch, als mit seiner epischen und dramatischen Poesie. Der Kritik der Gedanken aufzuhelfen, war er zu sehr mit Buchstaben beschäftigt ⁹).

Claudio Tolommei von Siena, derselbe, der die antiken Sylbenmaße in die italienische Poesie einführen wollte, und dadurch bewies, daß er des Geistes seiner Sprache nicht kundig war, so correct er auch in ihr Sonette versificirte, wurde in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu den angesehenen Kritikern gezählt. Seine Verse und Regeln der neuen Poesie ^p) scheinen aber selbst auf seine Verehrer wenig gewirkt zu haben.

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts brach auch der erste kritische Krieg in Italien aus. Die Erbitterung, mit der er geführt wurde, war ungefähr

mit seinen Gedichten (Rime) gab. In den *Opere di P. Bembo* (Venez. 1729. fol.) Vol. II. hat es den Titel: *Delle volgar lingua*.

o) Die grammaticalischen und kritischen Abhandlungen Trissin's stehen in der oben angeführten Sammlung seiner Werke, Verona, 1729.

p) *Verfi e regole della poesia nuova*, 1539.

gefähr so mild, als der Gegenstand unbedeutend, und die Wirkung eitel. Eine elende Canzone des wackern Briefstellers Caro, der durchaus auch ein Dichtersinn wollte, wurde von einer Partei als etwas fast Göttliches bewundert, weil sie in den prunkendsten Phrasen das Lob des königlichen Hauses von Frankreich verkündigte^{q)}. Lodovico Castelvetro, einer der feinsten Philologen dieser Zeit und ein Mann, der auch seinen italienischen Vers machte, glaubte dem ungemessenen Beifalle, mit dem man Caro's Canzone annahm, kritische Gründe entgegenstellen zu dürfen, ohne den Autor persönlich anzuseinden. Aber Caro und seine Partei fanden sich durch Castelvetro's Kritik auf das empfindlichste beleidigt. In Prose und in Versen glaubten sie ihr poetisches Kleinod verfechten zu müssen. Castelvetro blieb ihnen die Replik nicht schuldig. Und nachdem man von beiden Seiten Jahre lang einander Verstand und Talent abgesprochen hatte, blieb Jeder bei seiner Meinung. An Scharfsinn und unbefangenen Verstande war Castelvetro seinen Gegnern von Anfang an überlegen. Er schrieb auch einen italienischen Commentar über die Poetik des Aristoteles, die im Jahr 1549 von Bernardo Segni, einem Florentiner, zuerst in's Italienische übersetzt war. Aber mit allem Scharfsinn brachte er es doch nicht viel weiter als bis zur seltenen Feinheit in der philologischen Kritik einzelner Wörter und höchstens einzelner Gedanken^{r)}.

Annä

q) Es ist die Canzone, die sich anfängt: Venite all' ombra de' gran Gigli d'oro. Sie steht in den Opere del Caro (Venez. 1757) Vol. V. p. 90. Schon die erste Zeile kann vor der Kritik nicht bestehen.

r) Castelvetro's Leben ist ausführlich genug von Muratori erzählt vor den Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro.

Annibal Cato erwarb sich ein größeres Verdienst, als durch die Vertheidigung seiner Canzone, durch eine italienische Uebersetzung der Rhetorik des Aristoteles *).

Als Rhetoriker und Kritiker leistete auch Benedetto Varchi, wenn gleich nicht sehr viel, doch etwas mehr, als durch seine trockenen Sonette und seine steifen Vorlesungen. Sein *Herfulanum* (Ercolano) wird noch immer von den italienischen Litteratoren fleißig citirt †). Es ist eine Reihe von kritischen Gesprächen über die italienische Sprache und Litteratur, am meisten über jene. Wie es um den Geschmack Varchi's stand, scheint er hinlänglich durch seine Vergleichen des rasenden Roland Ariost's mit dem Amadis des Bernardo Tasso bewiesen zu haben; denn er gab dem letzten ganz entschieden den Vorzug, unbekümmert um den Spott des Lasca, der sich keine abgeschmacktere Rangordnung denken konnte. Aber Varchi war nicht der einzige, der damals sein gesundes Gefühl ohne Bedenken einer verkehrten Theorie opferte, sobald sich die Theorie auf einen Ausspruch des Aristoteles stützte.

Selbst der sonst so freie Geist des Speron Speroni fügte sich slavisch in jede Verfügung der Kritiker, die ihre Aussprüche aus dem Aristoteles bewiesen zu haben schienen. Nur interpretirte er seinen Aristoteles mit mehr Verstand, als die Wortklauber, und
als

Belvetto, gentiluomo Modenese, *non più stampate*; Berna, 1727, 4to. Die in dieser Sammlung enthaltenen Bemerkungen betreffen aber größten Theils die lateinische Litteratur.

s) Opp. Vol. VII.

t) *L'Ercolano*, dialogo di M. Benedetto Varchi etc. ist neu gedruckt zu Padua, 1744, in 2 Octavbänden.

in einem andern Dialog schleppt er alle ärgerlichen Anekdoten aus der unbeglaubigten Geschichte der alten Dichter zusammen, um, seinem Bedünken nach, zu beweisen, daß sie als Menschen alle nichts taugten. Aber sein dialogischer Styl ist vortreflich.

Einen festeren Gesichtspunkt der Vernunft entdeckt man leicht in den Dialogen des komischen Strumpfwirkers und Akademikers Giovanbattista Gelli, dessen Lustspiele, wie oben erzählt ist, zu ihrer Zeit auch mehr galten, als jetzt. Der helle Menschenverstand dieses geistreichen Handwerkers war zu spät cultivirt, als daß er sich in philosophische Theorien hätte finden können; und doch wollte Gelli, voll Vertrauen auf seinen Witz und sein Handwerk, unter andern auch ein Philosoph seyn. In den Dialogen, die er als Einfälle eines florentinischen Fassbinders herausgab ^{g)}, läßt er diesen Fassbinder Giusto zehn wirklich komische Discurse mit seiner besonders personificirten Seele führen, um die Eitelkeit alles menschlichen Wissens und durch sie die Nothwendigkeit und Ehrwürdigkeit des katholisch-christlichen Glaubens zur Erbauung und Ergözung seines Publicums zu erläutern. In einem ähnlichen Werkchen, *Circe* betitelt, will er durch komische Unterhaltungen zwischen dem Ulyß und dessen von der Circe in Thiere verwandelten Gefährten darthun, daß der Verlust der Vernunft für kein Uebel zu achten, weil jedes Thier in seiner Art so vollkommen sei, als der Mensch, und glücklicher dazu ^{h)}. Die Vernunft scheint vor dem Witze des

g) *I capricci del Bottajo*, di Giovan Battista Gelli, Accademico Fiorentino, 1609, in Octav, ohne Druckort; ohne Zweifel nicht die erste Ausgabe.

h) *La Circe*, di Giovan Battista Gelli, Firenze, 1549, in 8.

der Gründe, die man einander entgegenstellte, durch die Weitschweifigkeit, mit der man sie vortrug, und durch die unaufhörliche Verrückung des wahren Standpunkts der Kritik, fast gepeinigt²⁾. Camillo Pellegrino, der Bewunderer des befreiten Jerusalems, der den ersten Schlag nach Ariost's Lorber that und dadurch die Gegenpartei zur tapferen Vertheidigung ihres Lieblings reizte, war nicht etwa ein Enthusiast, den die wahre Schönheit der Poesie Tasso's gegen die Fehler derselben und gegen die Vorzüge Ariost's verblendete; er stritt nur deswegen so eifrig für Tasso, weil dieser, seinem Bedünken nach, den Vorschriften des untrüglichen Aristoteles mehr Genüge gethan hatte³⁾. Die Akademiker von der Crusca und die übrigen Gegner Tasso's wagten ja nicht, zu denken, daß die romantische Poesie Ariost's eine Art von Poesie sei, von welcher Aristoteles zu seiner Zeit noch keinen Begriff haben konnte; sie thaten lieber der Poetik des Aristoteles Gewalt an, um auch ihre Verehrung Ariost's nach aristotelischen Grundsätzen zu rechtfertigen; oder sie bekrittelten schadensfroß einzelne Wörter und steife Wendungen des Tasso, ohne auf den Charakter seiner Poesie zu achten. Auch der große Mathematiker und Astronom Galilei, der sich ungerufen in diesen Streitmisch-

2) Der ganze Vorrath dieser Streitschriften ist zusammengetragen im zweiten und dritten Bande der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

3) Pellegrino selbst sagt in seiner Verantwortungsschrift: Ben è vero, che accettando io di avermi potuto abbagliare in molte cose, in una sola non credo, ne confesso fin a quest' ora avermi abbagliato, cioè nella principale conclusione, ch' io tengo, che Torquato Tasso nella Gerusalemme liberata abbia meglio che Lodovico Ariosto nell' Orlando furioso fatto non ha, osservato le leggi dovute all' epica poesia, secondo Aristotile ne ha insegnato. In den Opp. del Tasso, T. II. p. 57.

mischte, hat durch seinen Spott über Tasso seinen eignen Ruhm nicht erhöht. Seine Kritik ist durchaus mikrologisch, was man von seinem Geiste am wenigsten erwarten sollte ^{b)}).

Tasso selbst konnte als Vertheidiger seiner Poesie, wenn er nicht sein eigener Lobredner werden wollte, mit Anstand freilich nichts Besseres thun, als sich dem Aristoteles unterwerfen und ein gerechtes Urtheil nach dem Gesetzbuche fordern, das seinen Freunden und Widersachern heilig war. Weder er selbst, noch die Nachwelt, würde aber dabei verloren haben, wenn er ihr alle seine kritischen Schriften vorenthalten hätte. Auch aus seinen nicht polemischen Abhandlungen über Poesie und Beredsamkeit, besonders seinem letzten Werke vom Heldengedichte (*del poema eroico*) ^{c)}, durch die er seine kritischen Arbeiten krönen wollte, lernen wir nur deutlicher begreifen, wie es kam, daß der Dichter, der als Theoretiker sich selbst nicht verstand, sich zuletzt seinen Gegnern gefangen gab und sein großes Gedicht mühsam umarbeitete, um es zu verschlimmern. Tasso citirt in der weitläufigen Abhandlung vom Heldengedichte nicht weniger als hundert und sechs und zwanzig Autoren ^{d)}, die er alle gern zu Bundesgenossen gehabt hätte; und nun glaube er, das Seinige gethan zu haben. Es war ein Glück für die italienische Poesie und Beredsamkeit des sechzehnten Jahrhunderts, daß ihr die falsche Kritik keinen größeren Schaden that.

b) *Considerazioni al Tasso*, di Galileo Galilei, Rom 1793. 4to.

c) Opp. T. V.

d) Eine *Tavola degli autori citati nell' opera* ist in der venezianischen Ausgabe der Abhandlung besonders vorgedruckt. Wozu wohl?

Drittes Buch.

Geschichte

der

italienischen Poesie und Beredsamkeit

**von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts
bis auf unsre Zeit.**

Drittes Buch.

Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeit.

Obgleich noch das goldene Cinquecento oder sechzehnte Jahrhundert abgelaufen war, kündigten ungünstige Umstände das Ende der guten Zeit der italienischen Litteratur an. Unter der zahllosen Menge von Dichtern und prosaisch beredten Männern, mit deren Schriften jetzt Italien seit einem Jahrhundert überfüllt war, hatten doch nur sehr wenige durch Selbstständigkeit des Genies dem Publicum bestimmte Richtung geben und ihr Zeitalter beherrschen können. Selbst die meisten unter den Vorzüglichsten waren mehr noch vom Zufalle, als von ihrer Energie, zur Höhe erhoben, auf der sie litterarisch wirkten und lebten. Die übrigen waren dem großen Strome herrschenden, in ihrer Art seltenen, aber auch sehr eifrigen Cultur gefolgt. Je weiter sich diese Cultur durch alle Stände verbreitete, ohne von moralischer Kraft

Kraft unterstützt und ohne von philosophischer Einsicht geleitet zu werden, desto nachtheiliger mußte ihre Einseitigkeit auch auf die besseren Köpfe wirken. Die Verfalltheit der italienischen Sitten hatte ihre äußerste Höhe erreicht. Im Schatten des bequemen Glaubens, der das Gute, wie das Wahre, nach Dogmen und Gebräuchen der Kirche schätzte, wucherten alle lasten. Weichlicher Lebensgenuß wurde immer mehr das Ziel aller Wünsche. Schon in den blutigen Kriegen, die von den Deutschen, Spaniern und Franzosen auf italienischem Boden geführt waren, hatten die Eingebornen des Landes größten Theils nur als Zuschauer um deren Hab' und Gut gestritten wurde, die dem thigendste Rolle gespielt. Auf diese Kriege folgte für Italien ein langer, bis auf die neueste Zeit selten unterbrochener Friede, der, nach der gemeinen Ansicht der Dinge, den Wissenschaften und Künsten ihre schönste Epoche erst bringen zu wollen schien. Aber diesen Frieden hatten sich die Italiener nicht erungen; er war ihnen nur vergönnt. Wenn gleich dem östreichischen Hause nur Mailand und dem französischen gar kein italienischer Staat zur Beute heimgefallen war, so standen doch alle italienischen Staaten unter der politischen Autorität auswärtiger Mächte. Auch ein solcher, nicht ehrenwerther Friede schied dem Genie, das an politischen Handeln wenig Antheil nimmt, nicht schaden zu können. Aber er schadete ihm mittelbar mehr, als alle vorigen Kriege. Denn so wie nun mit jedem Jahre die Nation immer mehr licher erschlaffte, ohne darum ihren Nationalstolz zu verlieren, wurde auch der höher strebende Geist, der er sich noch entwickelt hatte, immer tiefer zu der herrschenden Denkart herabgezogen und zu kleinlichen Ansichten verwöhnt. Unvermerkt erlosch die schöne Flamme

des Enthusiasmus überall. Keine Grübeleien und keine Künstelei konnte sie wieder anzünden. Das wahre Genie fand zuletzt kein Publicum mehr. Und sich Publicum zu schaffen, konnte es um so weniger vermögen, da eins und dasselbe Publicum bald die sterbhaften Werke aus dem sechzehnten Jahrhundert gleich mit den unbedeutenden und mißlungenen für übertrifflieh erklärte, bald jede neue Manier, die so sinnreich und excentrisch war, als einen höhern Grad des Genies anstaunte, bis zuletzt gar der alte Nationalgeschmack, wenigstens bei den ersten Ständen, dem französischen wich.

Die Geschichte des sinkenden Geschmacks in der italienischen Litteratur während der beiden letzten Jahrhunderte zerfällt in zwei Perioden, die nicht genau, aber doch ungefähr, mit der Trennung der Jahrhunderte zusammentreffen. Die erste Periode fängt mit dem Zeitalter Tasso's an. Tasso selbst that in den ersten zwanzig Jahren seines Lebens, so viel er auch schrieb, für die wesentliche Erweiterung des Wertes der Redekunst wenig oder gar nichts mehr. Mehrere seiner Zeitgenossen, die ihn auf dem classischen Wege begleiteten, brachten es damals in einigen neuen Formen weiter, als er. Andre, die keine Schranken anerkennen, die classische Correctheit in den Ruf des Verfalls bringen, und Ariost's Genie überfliegen wollten, fingen auch schon damals eine Partei zu bilden an. Die Geschichte dieser beiden Parteien ist die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit bis auf die Zeit, wo mit den französischen Kleidern und Sitten auch der französische Geschmack in Italien wie in ganz Europa eindrang. Nicht eher, als dieser letzten Periode, fängt der Geist der wahren Bonterwet's Gesch. d. schön. Redek. II. B. 3 Pros

I. den Ton angab. Aber sie hatten nicht Unrecht, wenn sie den Gelehrten ergebener waren, als die Dichter ihrer Zeit. Vieles geschah, seit der Entstehung der Oper, für das italienische Theater, besonders zu Parma, wo der Herzog Rainuccio I. aus der Familie Farnese ein Schauspielhaus erbaute, das der Folge immer verschönert wurde und noch jetzt zu den prächtigsten in der Welt gehören soll. Damit wurde der Poesie, die mehr als Dienerin der Musik wollte, wenig geholfen.

In den unzähligen Akademien, die von ihrer Entstehung an wenig genützt hatten, wurden belletrische Kleinigkeiten mit großer Feierlichkeit in possensformen so lange verhandelt, bis eins dieser nach dem andern von selbst einging. Die Wörterbücher von der Crusca gaben durch ihr Wörterverzeichnis erste Ausgabe im J. 1612 erschien, der italienischen Gesamtsprache Festigkeit; aber den Geist, der ihnen selbst fehlte, konnten sie weder in Dichtern, noch in Prosaisern wecken.

Erstes Capitel.

Geschichte der Poesie.

Obgleich männliches Verhalten bei dem classischen Geiste des sechzehnten Jahrhunderts zeichneten sich, so war der ästhetische Gemeingeist ihnen schon entgegenzuspringen, einige Dichter aus, die deswegen zur rühmlichen Erwähnung verdienen.

als die Gröbler. Seine Dialogen über die Rhetorik und über Virgil ^{u)} sind doch mehr als Anmerkung und Commentar. Aber durch die Vertheidigung seines verunglückten Trauerspiels ^{x)}, das er einer gerechten Kritik nicht Preis geben wollte, verrieth er die schwache Seite seiner Poetik zugleich mit dem Geheimniß seiner theoretisch erzwungenen Poesie.

Statt auf eine Philosophie des Schönen bedacht zu seyn, die selbst das Genie hätte erfreuen können, glaubte man für Poetik und Rhetorik schon viel genug zu haben, wenn man nur irgend einen ästhetischen Grundsatz, der nicht buchstäblich im Aristoteles stand, im Allgemeinen aufzustellen wagte. Bei weitem öfter fing man nur von den Grundsätzen, die man als Glaubensartikel angenommen hatte, zu einzelnen Beispielen ab; und die Mode, ein Sonettchen zu commentiren, nahm in demselben Verhältnisse zu, wie die Aussicht nach einer wahren Aesthetik immer trüber wurde. Eine Menge solcher Abhandlungen über ein Sonett, die eine ungefähr so unbedeutend wie die andre, sind noch zu haben. Die meisten wurden als Vorlesungen vor einer Akademie gehalten, wo sie dann oft auch Reden hießen ^{y)}.

In ihrer ganzen Schwäche zeigte sich endlich die italienische Kritik, als der litterarische Krieg über Tasso's Jerusalem ausbrach. Wer mit mehr als mikroskopischer Aufmerksamkeit die Sammlung der Streitschriften, die damals gewechselt wurde, durchblättert (denn sie durchzulesen, darf man niemandem ansinnen, der seine Zeit zu benutzen weiß), wird durch die kleinliche Sylbenstecherei, durch die Seichtigkeit

u) Opp. T. I. u. II. x) Opp. T. IV.

y) Man sehe die meisten der Vorlesungen und Reden in den Prose Fiorentine.

der Gründe, die man einander entgegenstellte, durch die Weitschweifigkeit, mit der man sie vortrug, und durch die unaufhörliche Verrückung des wahren Standpunkts der Kritik, fast gepeinigt²⁾. Camillo Pellegrino, der Bewunderer des befreiten Jerusalems, der den ersten Schlag nach Ariost's Lorber that und dadurch die Gegenpartei zur tapferen Vertheidigung ihres Lieblings reizte, war nicht etwa ein Enthusiast, den die wahre Schönheit der Poesie Tasso's gegen die Fehler derselben und gegen die Vorzüge Ariost's verblendete; er stritt nur deswegen so eifrig für Tasso, weil dieser, seinem Bedünken nach, den Vorschriften des untrüglichen Aristoteles mehr Genüge gethan hatte²⁾. Die Akademiker von der Crusca und die übrigen Gegner Tasso's wagten ja nicht, zu denken, daß die romantische Poesie Ariost's eine Art von Poesie sei, von welcher Aristoteles zu seiner Zeit noch keinen Begriff haben konnte; sie thaten lieber der Poetik des Aristoteles Gewalt an, um auch ihre Verehrung Ariost's nach aristotelischen Grundsätzen zu rechtfertigen; oder sie bekrittelten schadensfroh einzelne Wörter und steife Wendungen des Tasso, ohne auf den Charakter seiner Poesie zu achten. Auch der große Mathematiker und Astronom Galilei, der sich ungerufen in diesen Streitmisch-

2) Der ganze Vorrath dieser Streitschriften ist zusammengetragen im zweiten und dritten Bande der venezianischen Ausgabe der Werke des Tasso.

a) Pellegrino selbst sagt in seiner Verantwortungsschrift: Ben è vero, che accettando io di avermi potuto abbagliare in molte cose, in una sola non credo, ne confesso fin a quest' ora avermi abbagliato, cioè nella principale conclusione, ch'io tengo, che Torquato Tasso nella Gerusalemme liberata abbia meglio che Lodovico Ariosto nell' Orlando furioso fatto non ha, osservato le leggi dovute all' epica poesia, secondo Aristotile ne ha insegnato. In den Opp. del Tasso, T. II. p. 57.

würde, hat durch seinen Spott über Tasso seinen eigenen Ruf nicht erhöht. Seine Kritik ist durch mittelaltersmäßig, was man von seinem Geiste am wenigsten erwarten sollte^{b)}.

Tasso selbst konnte als Vertheidiger seiner Poesie, wenn er nicht sein eigener Lobredner werden wollte mit Anstand freilich nichts Besseres thun, als sich Aristoteles unterwerfen und ein gerechtes Urtheil in dem Gesetzbuche fordern, das seinen Freunden und Verehrern heilig war. Weder er selbst, noch die Welt, würde aber dabei verloren haben, wenn er alle seine kritischen Schriften unterhalten hätte. Aus seinen nicht polemischen Abhandlungen über Poesie und Beredsamkeit, besonders seinem letzten Werke von Heldengedichten (*del poema eroico*)^{c)}, durch er seine kritischen Arbeiten krönen wollte, lernen wir deutlicher begreifen, wie es kam, daß der Didaktiker als Theoretiker sich selbst nicht verstand, sich zu seinen Gegnern gefangen gab und sein großes Gelingen mühsam umarbeitete, um es zu verschlimmern. So citirt in der weitläufigen Abhandlung vom Heldengedicht nicht weniger als hundert und sechs und zwanzig Autoren^{d)}, die er alle gern zu Bundesgenossen gehabt hätte; und nun glaubte er, das Seinige zu thun zu haben. Es war ein Glück für die italienische Poesie und Beredsamkeit des sechzehnten Jahrhunderts, daß ihr die falsche Kritik keinen größeren Schaden

b) *Considerazioni al Tasso*, di Galileo Galilei, Rom 1793. 4to.

c) *Opp. T. V.*

d) Eine *Tavola degli autori citati nell' opera* ist in der venezianischen Ausgabe der Abhandlung besonders verdruckt. Wozu wohl?

Drittes Buch.

Geschichte

der

italienischen Poesie und Beredsamkeit

**von den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts
bis auf unsre Zeit.**

Drittes Buch.

Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit von den letzten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeit.

Ehe noch das goldene Cinquecento oder sechszehnte Jahrhundert abgelaufen war, kündigten schon ungünstige Umstände das Ende der guten Zeit der italienischen Litteratur an. Unter der zahllosen Menge von Dichtern und prosaisch beredten Autoren, mit deren Schriften jetzt Italien seit einem Jahrhundert überfüllt war, hatten doch nur sehr wenige durch Selbstständigkeit des Genies dem Publicum eine bestimmte Richtung geben und ihr Zeitalter beherrschen können. Selbst die meisten unter den Vorzüglichsten waren mehr noch vom Zufalle, als von ihrer Energie, zu der Stufe erhoben, auf der sie litterarisch nützten und glänzten. Die übrigen waren dem großen Strome der herrschenden, in ihrer Art seltenen, aber auch sehr einseitigen Cultur gefolgt. Je weiter sich diese Cultur durch alle Stände verbreitete, ohne von moralischer Kraft

Kraft unterstützt und ohne von philosophischer Einsicht geleitet zu werden, desto nachtheiliger mußte ihre Einseitigkeit auch auf die besseren Köpfe wirken. Die Vollständigkeit der italienischen Sitten hatte ihre äußerste Höhe erreicht. Im Schatten des bequemen Glaubens, der das Gute, wie das Wahre, nach Dogmen und Gebräuchen der Kirche schätzte, wucherten alle lasten. Weichlicher Lebensgenuß wurde immer mehr das Ziel aller Wünsche. Schon in den blutigen Kriegen, die von den Deutschen, Spaniern und Franzosen auf italienischem Boden geführt waren, hatten die Eingebornen des Landes größten Theils nur als Zuschauer um deren Hab' und Gut gestritten wurde, die dankthigendste Rolle gespielt. Auf diese Kriege folgte für Italien ein langer, bis auf die neueste Zeit selten unterbrochener Friede, der, nach der gewöhnlichen Ansicht der Dinge, den Wissenschaften und Künsten ihre schönste Epoche erst bringen zu wollen schien. Aber diesen Frieden hatten sich die Italiener nicht errungen; er war ihnen nur vergönnt. Wenn gleich dem östreichischen Hause nur Mailand und dem französischen gar kein italienischer Staat zur Beute heimgefallen war, so standen doch alle italienischen Staaten unter der politischen Autorität auswärtiger Mächte. Auch ein solcher, nicht ehrenwerther Friede schied dem Genie, das an politischen Handeln wenig Antheil nimmt, nicht schaden zu können. Aber er schadete ihm mittelbar mehr, als alle vorigen Kriege. Denn so wie nun mit jedem Jahre die Nation immer mehr erschlaffte, ohne darum ihren Nationalstolz zu verlieren, wurde auch der höher strebende Geist, der er sich noch entwickelt hatte, immer tiefer zu der herrschenden Denkart herabgezogen und zu kleinlichen Ansichten verwöhnt. Unvermerkt erlosch die schöne Flamme

des Enthusiasmus überall. Keine Grübeleien und keine Künstelei konnte sie wieder anzünden. Das wahre Genie fand zuletzt kein Publicum mehr. Und sich Publicum zu schaffen, konnte es um so weniger vermögen, da eins und dasselbe Publicum bald die sterbhaften Werke aus dem sechzehnten Jahrhundert gleich mit den unbedeutenden und mißlungenen für übertrifflich erklärte, bald jede neue Manier, die es sinnreich und excentrisch war, als einen höhern Grad des Genies anstaunte, bis zuletzt gar der alte Nationalgeschmack, wenigstens bei den ersten Stämmen, dem französischen wich.

Die Geschichte des sinkenden Geschmacks in der italienischen Literatur während der beiden letzten Jahrhunderte zerfällt in zwei Perioden, die nicht genau, aber doch ungefähr, mit der Trennung der Jahrhunderte zusammenreffen. Die erste Periode fängt mit dem Zeitalter Tasso's an. Tasso selbst that in den ersten zwanzig Jahren seines Lebens, so viel er auch schrieb, für die wesentliche Erweiterung des Gebietes der Redekunst wenig oder gar nichts mehr. Mehrere seiner Zeitgenossen, die ihn auf dem classischen Wege begleiteten, brachten es damals in einigen neuen Formen weiter, als er. Andre, die keine Schranken anerkennen, die classische Correctheit in den Ruf des Verfalls bringen, und Ariost's Genie überfliegen wollten, sängen auch schon damals eine Partei zu bilden an. Die Geschichte dieser beiden Parteien ist die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit bis auf die Zeit, wo mit den französischen Kleidern und Sitten auch der französische Geschmack in Italien wie in ganz Europa eindrang. Nicht eher, als dieser letzten Periode, fängt der Geist der wahren Southerwe's Gesch. d. schön. Redek. II. B. 3 Pro

In die letzten Decennien des sechzehnten und der ersten des siebzehnten Jahrhunderts fällt die glänzendste Epoche des jetzt beinahe vergessenen *Bernardino Baldi* ^{e)}. Er war ein Geistlicher, durch seine ausgebreiteten Kenntnisse fast noch berühmter, als durch seine Verse. Der Herzog von Guastalla, Ferrantell Gonzaga, begünstigte und beförderte ihn vorzüglich; Baldi war dafür diesem Fürsten auch als Geschäftsmann sehr nützlich. Er starb in seiner Vaterstadt Urbino im J. 1617. Seine Gedichte ^{f)}, die von einigen Litteratoren sehr erhoben werden, haben eine philologische Würde, an der man bald den Mann des sechzehnten Jahrhunderts erkennt. Die edle Sprache ist aber auch ihr größtes Verdienst. Ein langes Lehrgedicht von Baldi über die Seefahrerkunst (*la Nautica*) erinnert an Alamanni's Gedicht vom Landbau. Es hat denselben Rhythmus der Diction und dieselbe Kälte der Gedanken ^{g)}. In seinen Elogen,

e) In Mazzuchelli's Wörterbuche steht seine Lebensgeschichte und das Verzeichniß seiner Schriften.

f) Die meisten seiner poetischen Schriften sind enthalten in den *Versi e prose di Monsignor Bernardino Baldi da Urbino, Abbate di Guastalla. Venez. 1590. 4to.*

g) Man lese nur den Anfang:

Come industrie nocchier quel legno formi,
Ch'è de guidar per non segnate vie,
Come i lumi del Ciel, come de l'onde
Gli alterni moti e i ciechi sdegni impari,
Come col mar guerreggi, onde riporti
Ricca di merci, e pretiosa soma,
Cantando insegnerò: se da mortali
Non si chiede a gli Dei favore indarno,
Castissime sorelle, à cui si care
L'acque son di Parnaso, i lauri, e l'ombre,
Voi che dal sommo padre haveste in sorte

gen, die von Einigen zu den vorzüglichsten in der italienischen Litteratur gezählt werden, scheint er den homerischen Styl der Ausmalung der kleinen Züge haben nachahmen zu wollen. Aber es gelang ihm nicht, die Kleinigkeiten in einem poetischen Brennpunkte zu sammeln. Seine umständlichen Beschreibungen, z. B. der Lebensart eines genügsamen und glücklichen Gärtners, sind bei aller pünktlichen Wahrheit, die man an ihnen bewundern soll, ermüdend und streifen nahe an die Linie des Lächerlichen^{h)}. Seine Sonette möchte man antiquarisch nennen. Sie haben fast sämmtlich antike Kunstwerke und Ruinen zum Gegenstande. Das Merkwürdigste und zum Theil auch das Beste unter Balbi's Schriften, so weit ihre Anzeis

Di temprar l'armonia de' giri eterni,
L'ardor mio mitigate almen con breve
Stilla di quel liquor, che'n tanta copia
Porgeste à chi cantò gli armenti, e l'arme.

h) Einige Litteratoren erklären diese Ekloge Cato für ein Meisterwerk. Da wird unter andern beschrieben, wie der Gärtner sich selbst seinen Kuchen zum Frühstück bäckt:

Mentre l'onda bollià, per fissa tela
Fece passar di seto le contesta
Di Cerere il tesor, che in bianca polve
Ridotto havea sotto il pesante giro
De la volubil pietra, indi partendo
Con tagliente coltel rotonda forma
Di grasso cacio, che da' topi ingordi
Ei difendea dentro fiscella appesa
Al negro colmo, col forato, e aspro
Ferro tritollo, e cominciando omai
L'acqua d'intorno a l'inflammato fianco
Del vaso à gorgogliare, a poco a poco
S'adattò con la destra a spargervi entro
La purgata farina, non cessando
Cou la sinistra intanto a mescer sempre
La farina, e l'umor con saldo legno.

Anzeige hierher gehört, sind seine hundert *Apologhi* (*Apologi*), der erste Versuch in der neueren Litteratur, die äsopische Fabel in ihrer alten Simplizität wiederherzustellen. Baldi's Fabeln sind so kurz, als es die Natur der Erzählung nur erlaubt, und keine ist versificirt oder poetisch ausgeschmückt. Der vorzüglichsten sind aber nur wenig. Der Name *Apologhi* sollte sie vermuthlich noch bestimmter von Allem, was sonst noch Fabel (*favola*) hieß, unterscheiden. Versificirte Fabeln von weniger Bedeutung, meist nur Uebersetzungen, hatten schon vorher ein gewisser Cesare Pavese unter dem Namen *Larga*, und andre von ähnlicher Art *Giammaria Verdisotti* von Venedig herausgegeben ¹⁾.

Ungleich berühmter ist Tasso's Nachahmer Guarini geblieben. Noch vor hundert Jahren würden es die Kritiker schwerlich verzeihen haben, wenn man ihn nicht unter den Dichtern vom ersten Range hervorgehoben hätte. Aber er brach nach keiner Seite eine neue Bahn, und auf dem Wege der Nachahmung blieb er hinter seinem Muster zurück. Eine kürzere Anzeige seiner poetischen Schriften und einige Notizen von

- i) Die besseren unter den *Apologhi* Baldi's gleichen ungefähr diesem:

Gloriavasi il fiume d'esser molto maggiore della fonte, à cui avendo essa tolte l'acque, disse: E ora io sono maggiore, che non sei tu.

Versificirt von dem Litterator Crescimbeni kamen diese *Apologhi* neu heraus, Rom, 1702. in 12. — Die Fabeln des Pavese oder *Larga* (Venez. 1587. in 12.) sind in reimlosen Jamben versificirt; eben so die von Verdisotti. Die Ausgabe der Fabeln des Verdisotti, Venedig, 1577. in 4. ist mit Holzschnitten geziert, deren einige mehr werth sind, als das ganze Buch.

von seinem Leben werden hier hinreichend seyn. **Battista Guarini** war geboren zu Ferrara im J. 1537. Er war also sieben Jahr älter als Tasso, in dessen poetische Fußstapfen er trat. Der Herzog Alfons II., an dessen Hofe Beide eine Zeitlang zugleich lebten, (denn auch Guarini war von adelicher Familie) konnte Guarini's Talente vortheilhafter, als die des Tasso, benützen; denn jener war ein gewandter Welt- und Geschäftsmann. Als Gesandter seines Fürsten war er an mehreren Höfen in und außer Italien thätig. Unter andern Belohnungen erhielt er den Rittersitel. Nach dem Tode des Herzogs, mit dem er sich zuletzt entzweit hatte, ging er in florentinische Dienste; von da weiter an den Hof von Urbino. Er starb zu Venedig im J. 1612. Unter seinen poetischen Werken ist das bekannteste das bukolische Drama *Der treue Schäfer* (*il pastor fido*)^{k)}. Die nächste Stelle nach Tasso's *Amynth* kann eine unbefangene Kritik dieses Gedichte unter den italienischen Schäferdramen nicht wohl versagen. Aber es über den *Amynth* zu erheben, ist unverzeihlich. Zu dem Beifalle, mit dem es bei seiner ersten Erscheinung aufgenommen wurde, trugen die Fehler, die dem Geiste des Zeitalters schmeichelten, ungefähr eben so viel, als die unverkennbaren Vorzüge des Stücks, bei. Es wurde zum ersten Male im J. 1585, also zu der Zeit, als der arme Tasso als Gefangener im St. Annen-Hospitale zu

k) Kein italiänisches Gedicht ist außerhalb Italien mehr gelesen und öfter gedruckt, als dieser bekannte *Pastor fido*. Die erste Sammlung der Gedichte Guarini's scheinen die *Opere poetiche del molto illustre Sgr. Cavaliere Battista Guarini*, Vencz. 1606. 8vo. zu seyn.

zu Ferrara feufzte, mit großem Pomp zur Feier eines Vermählungsfestes in Turin aufgeführt. Der eleganten Welt gefiel die Intrigue, durch welche Guarini dem Schäferdrama das Interesse einer romantischen Tragikomödie geben wollte. Die Beispiels-Dilettanten fanden nichts vortrefflicher, als die Sentenzen aus dem Munde der Hirten und Hirtinnen. Die wahre Schönheit einzelner Stellen des Gedichtes wurde auch anerkannt. So kam dieses Schäferdrama in die Mode und verdrängte den Amint, dessen Verfasser zu bekritleln damals bei einer angesehenen Partei zum guten Ton gehörte. Daß der treue Schäfer Guarini's in den schöneren Zügen der Erfindung und Ausführung nur eine Nachahmung des Amint war, wurde vergessen. Der Reichthum der künstlichen Composition in dem Gedichte Guarini's sollte eine Ueberlegenheit des Genies zu beweisen. Daß diese künstlichere Composition dem Geiste der wahren Schäferpoesie entgegenwirkte, wollten die Freunde Guarini's nicht bedenken. Man disputirte nur über die Schicklichkeit des Tragikomischen in einem Gedichte, wie dieses, weil eben durch diese Erweiterung der Grenzen der Schäferpoesie Guarini etwas ganz Neues leisten wollte. Tragikomisch soll die Composition des treuen Schäfers seyn. Die Arladier müssen, nach Guarini's Dichtung, der Diane jährlich eine Jungfrau opfern, um dadurch eine Landplage abzuwenden. Dieses Opfer soll so lange dauern, bis, nach einem Orakelspruch, "Amor zwei Herzen verbindet, die vom Himmel stammen, und ein treuer Schäfer das Vergehen einer treulosen Schäferin wieder gut macht." Nun muß es sich sügen, daß Montan, ein Priester der Diane, vom Herkules, also vom Himmel, abstammt. Eine schöne Amaryllis muß vom Pan, ab-

So, nach Guarini's Mythologie, ebenfalls vom Himmel, abstammen. Der alte Montan kommt deswegen auf den guten Gedanken, seinen Sohn Sylvio mit der schönen Amarnllis zu verloben. Aber die Hauptsache will ihm nicht gelingen; denn der junge Sylvio will von Liebe nichts hören. Ein alter Knecht gibt sich zwar (und damit fängt das Drama an) die größte Mühe, dem jungen Manne die Vortreflichkeit der Liebe begreiflich zu machen, gerade so wie die Freundin der spröden Sylvia in Tasso's Amint ihr Ueberredungsgeschäft betreibt. Aber der junge Mann bleibt bei seinem Sinne. Der Plan des alten Montan scheint immer unausführbarer zu werden. Ein schöner, aber armer Schäfer Myrtill liebt die schöne Amarnllis und sie ist ihm nicht abgeneigt. Dieser Liebe wirkt wieder die Eifersucht einer Schäferin Corisca entgegen, die den Myrtill liebt und deswegen die Amarnllis haßt. Die Intriguen der Corisca führen nun die Katastrophe herbei. Die beiden Liebenden werden in einer Höhle, in die sie sich auf Anstiften der Corisca in aller Unschuld begeben hatten, ergriffen. Amarnllis wird verurtheilt, der Diane geopfert zu werden. Ihr Myrtill will statt ihrer das Opfer seyn. Aber bei dieser Gelegenheit kommt das Geheimniß der Geburt Myrtills an den Tag. Er ist ein Sohn des alten Montan, stammt also auch vom Himmel ab. Vor Freuden über diese Entdeckung wird das vermeinte Unrecht, das er schon mit dem Leben büßen sollte, ganz vergessen. Die treuen Liebenden werden ein Paar, und die böshafte Corisca verspricht, sich zu bessern. Eine solche Verwickelung und Auflösung sinnreich zu finden, muß man billig in seinen Forderungen seyn. Aber Situationen, die sich poetisch behandeln ließen, wurden durch diese Erfindung be-

quem herbeigeführt; und wo sich Guarini an Tasso hielt, traf er den romantischen Hirtenton glücklich (mug¹⁾). Den Intriguengeist seines Stücks, den es dem Publicum vorzüglich gefallen zu haben scheint, konnte er mit der Simplizität der waldschäferpoesie nicht in Harmonie bringen. Noch weniger konnte er das innige Gefühl Tasso's durch moralischen Betrachtungen ersetzen; in denen es die Hirten und Hirtinnen so weit gebracht haben, als sie Weisiger und Weisigerinnen eines romantischen

1) 3. B.

Mirà d'intorno, Silvio,
 Quanto il mondo hà di vago, e di gentile
 Op'ra è d'Amore. Amante è il Cielo, amante
 La terra, amante il mare.
 Quella, che lassù miri innanzi à l'alba
 Così leggiadra stella,
 Ama d'amore anch'ella, e del suo figlio
 Sente le fiamme; ed essa, ch'innamora
 Innamorata splende,
 E questa è forse l'ora
 Che le furtive sue dolcezze, e'l seno
 Del caro amante lascia.
 Vedila pur come sfavilla, e ride.
 Amano per le selve
 Le mostruose fere, aman per l'onde
 I veloci delfini, e l'orche gravi.
 Quell' augellin, che canta
 Si dolcemente, e lascivetto vola
 Or da l'abette al faggio,
 Ed o or dal faggio al mirto,
 S'havesse humano spirito;
 Direbbe, ardo d'amore:
 Ma ben arde nel core,
 E parla in sua favella,
 Sì che l'ingode il suo dolce desio.

Atto. I.

heshofes der Liebe gewesen wären^{m)}. — Die
rigen Gedichte Guarini's, besonders seine Sonets
tragen noch merklicher, als sein Schäferdrama,
n Charakter der erkünstelten Begeisterung. In sein
n Madrigalen, deren über anderthalb hundert
erscheint der Nachahmer Tasso's zuweilen zu
wem Vortheile, aber öfter mit allen Fehlern seines
 Vorbildesⁿ⁾.

Noch

m) An triptalen Gemeinprüden ist schon in der ersten
Scene, die übrigens ganz nach Tasso copirt ist, kein
Mangel. Der junge Sylvio will, ehe er auf die Jagd
geht, im Tempel sein Gebeth verrichten. Denn, sagt er,
Chi ben comincia, ha la metà dell' opus,
Nè si comincia ben, se non del Cielo.
Als Corisca auftritt, um durch einen Monolog ihre Lei-
denschaft zu vertragen, fällt sie mit Selbstbetrach-
tungen an:

Chi vide mai, chi udì mai più smania,
E più folle, e più nera, e più importuna
Passione amorosa? Amore e odio
Con sì mirabil tempre in un cor misti etc.

Sogar der Satyr, der durch einen triptalen Angriff der
Corisca in Verlegenheit setzt, tritt mit der poetischen Be-
trachtung auf:

Come il gelido alle piante, si fior l'arsura,
La grandine alle spiche, si semi il verme
Così nemico all' uom fu sempre Amore.

Mit einer moralischen Tirade endigt auch der Schlußchor:

Non è sana ogni gioja,
Nè mal cid, che y'annoja.
Quello è vero gioira,
Che nasce da virtù dopo il soffrire.

n) 3. B.

Volgea l'anima mia soavemente
Quel suo caro, e lucente
Sguardo, tutto belà, tutto desiro

Ver-

Noch andre Nachahmungen des *Amint* kamen um diese Zeit in solcher Menge zum Vorschein, daß eine um so leichter über der andern vergessen werden konnte^{o)}. Auch die Damen wollten sich in diese Poesie hervorthun, unter andern *Isabella Andreini* von Padua, eine Schauspielerin, deren Schönheit und Tugend gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts noch mehr Bewunderer fanden, als das Schäferspiel *Myrtille*^{p)}. Ein Jude, *Samuel Leo*, gab ein tragisches Schäferspiel, betitelt *Drusilla*, heraus. Selbst der Herzog *Ferdinand* oder *Ferruccio* II. von *Guastalla* aus dem Hause *Gonzaga* schrieb ein ähnliches Stück, das, wie man denken kann, nicht wenig gelobt, aber doch nicht gedruckt wurde. Endlich wollte man auch Fischerdramen von ähnlicher Erfindung haben. Fischeridyllen (*egloghe piscatorie*), die keiner besondern Erwähnung werth sind, hatte man längst gehabt. Sie zu Schauspielen umzugestalten, brauchte man nur die Fabel ein wenig zu erweitern und Fischer-scenen statt der Schäferscenen zu setzen. Noch bequemer machte es sich ein gewisser *Antonio Ongaro* von Padua. Er copirte sein Fischerpiel *Alceus* (*Alceo*) so ganz

Verlo' me scintillando, e parca dire,
 Dammi il tuo cor, che non altronde i vivo;
 E mentre il cor s'en vola ove l'invita
 Quella beltà infinita.
 Sospirando gridai misero, e privo
 Del cor: chi mi dà vita?
 Mi rispos' ella in un sospir d'Amore:
 Io, che sono il tuo core.

o) Vergl. *Fonstanini*, Bibl. p. 445. &c.

p) Nachricht von der schönen *Isabella Andreini* giebt *Marzuchelli* in seinem Wörterbuche.

lich nach Tasso's Amant, daß es den Spottnamen:
Der gebadete Amant davon trug.

*

*

*

Einer genaueren Anzeige werth sind die poetischen Werke zweier Zeitgenossen Tasso's, die noch im vorzüglichern Sinne Männer des sechzehnten Jahrhunderts heißen können. Der eine ist Chiabrera, der andere Tassoni.

Chiabrera.

Gabriello Chiabrera wurde geboren zu Savona im Genuesischen im J. 1552^{q)}. Er war einer der Glücklichen unter den Dichtern. Sein Vater hatte ihm zwar keinen hohen Rang, aber ein ansehnliches Vermögen hinterlassen. Unter Vormundschaft wurde der junge Chiabrera in seinem zehnten Jahre nach Rom geschickt. Erst hielt man ihm einen Hauslehrer; dann wurde seine Erziehung im Jesuiters Collegium fortgesetzt. Er war noch nicht lange in Rom, als er schon die Bekanntschaft des Paulus Manutius machte. Nachher kam er mit Antonius Muretus in Verbindung und wohnte dessen Vorlesungen bei. Diese beiden gelehrten Philologen trugen
das

q) Chiabrera's Leben, von ihm selbst in der dritten Person erzählt, steht vor der bekannten Ausgabe seiner Werke, Venez. 1708. 6 Voll. in 8. Der Psychologe wünscht freilich eine andre Art von Autobiographie; aber diese, so weit sie reicht, ist doch ohne Anmaßung und Eitelkeit geschrieben.

das Meiste zur Entwicklung der Talente Chiabrera's bei. Durch sie zum Studium der alten Classiker gewöhnt, vertiefte er sich lange in die Formen und den Geist der griechischen und lateinischen Poesie, bis er den Gedanken faßte, der Pindar und Anakreon seiner Nation zu werden. Für philosophische Studien hatte er weniger Sinn, besonders nicht für diejenigen, mit denen ihn seine Lehrer im Jesuiten-Collegium unterhielten. Mehr wirkte Speron Speroni auf ihn. Auch diesen classisch gebildeten Mann hatte er in Rom näher kennen gelernt. Von seinem zwanzigsten Jahre an, da er das Jesuiten-Collegium verließ, bis an seinen Tod schränkte er seine ganze Thätigkeit auf literarische Beschäftigungen ein. Gleichförmig, aber für ihn erwünscht, lief nun sein langes Leben ab. Ehrgeiz scheint seine einzige Leidenschaft gewesen zu seyn; und diese wurde, in der einzigen Richtung, die sie nahm, bis zur Uebersättigung befriedigt. Als ihn ein Ehrenhandel, in welchem er, nach seinen Worten zu schließen, seinen Gegner mit italienischer Fassung aus dem Wege geräumt hatte, Rom zu meiden nöthigte ^{r)}, zog er sich nach seiner Vaterstadt Savona zurück. Keine Einladungen der Großen konnten ihn von da wieder länger, als auf kurze Zeit, entfernen. Vom Reisen war er ein großer Freund, aber nicht vom Arbeiten in öffentlichen Aemtern. Er wollte durchaus nichts weiter, als ein Dichter seyn; aber unter den Dichtern, nach seinem eignen Ausdruck, ein poetischer Columbus, der entweder eine neue Welt entdecken, oder untergehen müsse. In dieser Vorstellung gefiel er sich besonders, weil Columbus sein Lands-

r) Senza sua culpa fù oltraggiato da un gentiluomo, ed egli vendicossi, sagt er selbst ganz trocken.

Landsmann war. Erst, als er bald funfzig Jahr alt war, kam er auf den Gedanken, sich zu verheirathen, und gerade um die Zeit, als er ihn ausführte, verlor er durch einen Proceß zu Rom fast sein ganzes Vermögen. Aber auch dieser Verlust scheint ihn nicht sehr bekümmert zu haben. Er schränkte seine Ausgaben ein und dichtete fort. Seine Gedichte hatten ihn indessen schon so berühmt gemacht, daß mehrere Fürsten ihn in die Wette einluden, sie wenigstens zu besuchen; und von diesen Besuchen brachte er einige Mal ansehnliche Geschenke mit zu Hause. Die Ehrenbezeugungen, durch die er bei Hofe ausgezeichnet wurde, hat er selbst genau anzumerken nicht vergessen. Geehrt, ohne Kummer, und fast immer gesund, lebte er bis zum Jahr 1637, dem sechs und achtzigsten seines Alters.

Ein Mann, der so lange und so ganz für die Poesie lebte, wie Chiabrera, konnte leicht so viel Werke in Versen zu Stande bringen, als er. Kein italienischer Dichter hat ihrer mehr hinterlassen. Epische Gedichte verfaßte er nicht weniger als fünf; ein befreites Italien (*Italia liberata*); ein Florenz (*Firenze*); eine Gothiade (*Gotiade, o delle guerre de' Goti*); eine Amadeide (*Amadeide*); und einen Roger (*Ruggiero*)^s). Daß unter diesen Werken kein poetisches Amerika ist, das Chiabrera entdeckt zu haben sich rühmen durfte, haben selbst seine Bewunderer zugestanden. Er fügte sich bald in den Styl Ariost's; bald veredelte er die trockene Erzählung

s) In der venezianischen Ausgabe seiner Werke stehen von diesen epischen Gedichten nur die Gothiade und der Roger. Es scheinen aber noch mehrere Bände haben folgen zu sollen.

zählungsweise Trissin's; bald trat er in die Fußstapfen Tasso's. Einzelne Stellen voll wahrer Poesie kann man leicht aus dem einen, wie aus dem andern, der epischen Versuche Chiabrera's hervorheben: aber über den Geist der Nachahmung erheben sich alle diese Versuche nicht. Ein wenig mehr Neuheit haben einige seiner dramatischen Werke. Die beiden Schäferdramen, die *Meganira* und die *Salopea*, sind Nachträge zu Tasso's *Ammynt* und Guarni's treuem Schäfer. Aber die Entführung des *Cephalus* (*Rapimento di Cefalo*), und noch ein kleines Gelegenheitsstück, die *Nachtwache der Grazien* (*Vegghia delle Grazie*)^{c)} gehören in die Classe der Opern, deren es damals noch sehr wenige gab, um deren Ausbildung sich also ein Dichter leichter ein Verdienst von Bedeutung erwerben konnte, als um die schon bis in die Nähe der Volksthe-menheit gesteigerten Epopöen. Der Entstehung der Oper wird bald weiter gedacht werden müssen. Chiabrera erfand diese Dichtungsart nicht; aber er schloß sich an diejenigen, die sie unvermerkt herbeiführten, ohne daß man einen von ihnen den Erfinder nennen dürfte. Was seinen musicalischen Schauspielen einen Werth gibt, ist nicht die dramatische Kunst; es ist derselbe Schwung der Gedanken und noch mehr die Sprache, der seine lyrischen Gedichte auszeichnet.

Reformator der lyrischen Poesie der Italiener wurde Chiabrera in der That. Nach seinen Oden und Liedern muß man sein Dichtertalent schätzen. Aber was die italienischen Litteratoren und Kritiker von Feuer seiner Phantasie, der Kühnheit seiner Gedanken, und der Lebhaftigkeit seiner Bilder erzählen, gibt

c) Opp. T. IV.

bleibt über das Wesen seiner Poesie nur wenig Aufschluß. Chiabrera goß die lyrische Poesie der Italiener in Formen, die der Freiheit der lyrischen Anschauung angemessener sind, als die bis dahin fast allein üblichen Canzonen, Sonette und Madrigale. Durch diese Reform, die er mit Geschmac und Verstand durchsetzte, macht er in seiner Art Epoche. Was er aber hinzufügte, um den Geist der lyrischen Poesie anzubilden, war nichts mehr als Nachahmung der Alten, und nicht immer weder natürliche, noch weise Nachahmung. Chiabrera war zum Oden, und Liederdichter geboren. Daß er es war, bewies die Wirkung, die das Studium der griechischen und lateinischen Lyriker auf ihn that. Er fühlte, daß es in der neueren Litteratur seiner Nation wahre Oden noch gar nicht, und wahre Lieder nur unter dem Volke gab. Nur die Barzelletten^{u)} und ähnliche Volkslieder hatten damals den Charakter des populären Gesangs; und kein Gelehrter achtete auf sie. Jedes lyrische Empfindungsbild wurde zum Sonett, oder zur Canzone gestaltet. Canzonen allein vertraten auch die Stelle der Oden, einer Dichtungsart, die durch energische Erhabenheit über die Popularität des Liedes hinausschweben soll. Wer vor Chiabrera versucht hatte, die alten Lyriker nachzuahmen, war entweder, wie Tolommei und einige Andre, vor den antiken Sylbenmaßen stehen geblieben, um diese gegen den Geist seiner Muttersprache nachzustümpfern, oder er hatte, wie Bernardo Tasso, dessen Nachahmungen der antiken Oden in der Geschichte der Poesie kaum der Erwähnung werth sind, zu wenig lyrische Kraft gehabt, sich mit den Alten zu messen. Chiabrera

u) Vergl. Erster Band, S. 326, 1c.

brera hatte das Talent der freien Nachahmung. Er stürzte sich in seinen Pindar hinein, fand aber den Rückweg zur Poesie seines Zeitalters, und erfand die neue Ode. Er verglich die Gedichte Anakreon's mit den Sonetten der Liebe im Styl des sechzehnten Jahrhunderts. Was sich von beiden Arten der lyrisch populären Darstellung vereinigen ließ, faßte er in die bis dahin ganz verkannten Silbenmaße der Venezianer. So entstand das italienische Lied in seiner edelsten Form.

Einige der Oden Chiabrera's entfernen sich wenig von dem alten Geiste der Canzonen. Von ihnen entlehnte er dann auch die metrische Form in Uebersetzungen, weil sie wegen der vielen Zeilen, die jede Strophe gehörten, und der abwechselnden Versanordnung, die sie zuließ, die pindarischen Silbenmaße in moderner Gestalt zu repräsentiren schienen. Aber der Geist dieser Oden sollte, nach Chiabrera's Ideen, pindarisch seyn; und zu bewundern ist immer, wie ein Italiener in jenen wortreichen Zeiten den eigentlichen Styl Pindar's auch nur so gut nachahmen konnte, als es dem eifrigen Pindaristen Chiabrera gelang. Noch besser würde es ihm gelungen seyn, wenn er neben dem pindarischen Odenstyl den horazischen eingeübt und dadurch gelernt hätte, die Poesie seines Zeitalters auch in der Kunst zu erkennen, viel in wenig Worte zu legen. Aber ihn reizten, wie es scheint, nur die lyrischen Extasen Pindars. Er suchte das Wesen der Ode nur in kühnen Schwüngen der Phantasie, in mahlertischen Phrasen, und in metaphysischen Bildern. Deswegen fiel sein viel bewundener Pindarismus sehr einseltig aus. Ohne es selbst zu wissen, sank er von der Höhe der wahren Ode ab.

Angew.

erscheint in die rebselige Canzonenpoesie seiner Zeit
in zurück, und bemerkt den Unterschied zwischen
den und Pindarus. Pindarus nimmt an seinen ge-
hoben Phrasen. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

2) R. V. in der Ode an den Großherzog von Toscana; die
sich mit dem Mythos von Phaethon so anfängt:
Ayca più volte udito
Di Climene la prole,
Che fu suo padre il Sole;
Onde tutto invaghito
Di vagheggiar il Genitor sovrano,
Volse le piante all' immortal sua Reggia,
Ove splendor fiammeggia,
Che sostener non può lo sguardo umano:
Quindi, perchè Felone
Renda contento il suo desir audace,
Senza che il troppo lume i de' gli oscuri,
Tolse dall' aurea fronte
Il diadema di rai Febo sagace,
Quasi per lui non più risplender curi;
E sicuro fido l' avido figlio
Nel tempreto splendor l' inferno ciglio
Or Febo a me consenti;
Ch' io prenda i lampi istessi
Che hai deposti, e con essi
Rischiarer altrui le menti;
E mostri a' Grandi, che del fatto astero
Denno i lampi depor, che ogni occhio abborre,
E più benigni accorre
Chi servo nacque al lor sovrano Impero:
E'n tal giusta tempreta
Tener la maestà del regio aspetto,
Che non offenda con sovrachio lume;
Poichè stende e dilata
Sovra d' ogni soggetto
Il dominio che ha l' uom, sì bel costume,
Mentre non pur sulle corpore salme
Ma gli dà nuovo scettro anco sull' anime.

ren Oden scheint er die Hymnen gehalten zu haben, wahrscheinlich auch aus falschem Pindarismus. Ob ein hohes Haupt zu besingen, stimmte er nie ein solches Gedicht im höhern Ton an; aber fast alle Oden seines Zeitalters, die er seiner Aufmerksamkeit werth achtete, besetzte er mit Lobgedichten. Zugleich war er auch noch die dreifache Abtheilung der dactylischen Ode in Enoppe, Antistrophe und Epodos zu verstehen. Die Lobgedichte, denen er seine Hymnen gab, haben denn weniger Canzonenart. In ihnen hat auch die Sprache einen rhythmischen Schwung, wie in einem ältern italienischen Gedicht. Die Hymnen, die er sich bei der lyrischen Bearbeitung seiner Sprache nahm, zogen ihm an dem Widerstand zu. Aber er ließ sich nicht irritiren; und man schmeckt ihm leicht, was man dem dichterischen Bewusstsein trug.

J

3) 3. B. in einem Gedichte auf den Papst Urban.
Es lautet so:

Serza. Qual folla cetera,
Per cui trionfai
Del basso Tartaro,
Bello Calliope,
Oggi degli uomini
Hasti a cantar?

Antistrophe. Fra scettri nobili,
A cui s'inclinano
Gentili spiriti,
L'almo, che adorasi
In val di Tevere,
E' senza par.

Epodo. Quando del Mondo il Redentore eterno
Al Cielo ascese,
Allor cortese
A Pietro suo fedel diello in governo,
Perché sul Vaticano
A' successori indi venisse in mano.

Noch heller glänzt Chiabrera's Talent zur Iyris in Versification in seinen Liedern (canzonette). Auch diese Lieder hat er in der freieren Behandlung italienischen, besonders des daktylischen Rhythmus mit entschiedenem Glücke den Ton angegeben²⁾. Mehrere dieser Lieder sind unverbesserlich³⁾; andre freis

3. B.

Già per l'Arcadia
La figlia d'Inaco
Alto succingesi,
E lascio spargere
A freschi Zefiri
La chioma d'or.

3. B. ein Liedchen, das ganz hier stehen mag:

Deh perchè a me non torna?
Chi il tiene? Ed ove stà?
Quel viso, che s'adorna
Del fior d'ogni beltà?
Iti son forse al vento
I pregi di sua fe?
E l'altrui giuramento
Non ha fermezza in se?
Occhi miei dove omai,
Dove vi volgerò?
Lunge da quei bei rai,
Ah! che mirar si può?
Lassa, che oltre il costume
Fammisi notte il di,
Si spense ogni mio lume
Il Sol, che a me spari.
Unico mio conforto,
Ove soggiorni tu?
Scampo del mio cor morto
Non ti vedrò mai più?
Sì con note amorose
Ninfa gentil cantò;
Poi le guance di rose
Di bel pianto rigò.

freilich trivial. Der Inhalt der meisten ist ungefähr derselbe, den man sonst nur in die Sonetten- und Canzonnenform faßte. Einige nähern sich der Ode, und gleichen mit gleicher Schönheit der Sprache und Wahrheit des Gefühls^{b)}).

Andre Gedichte Chiabrera's — und er macht ihrer von aller Art — giebt es noch einen guten Beisatz unter seinen Werken. Das Platteste, das er versificirt hat, sind seine Invectiven gegen Luther. Da verläugnet der zürnende Katholik zugleich den Menschen und den Dichter^{c)}.

Tassoni.

Den reinen Styl Ariost's in einer durchaus homischen Erzählung nachzuahmen, fühlte sich Alessandro Tassoni berufen^{d)}. Er war geboren zu Modena.

b) Z. B. die Klagen des Orpheus (Pianto d'Orfeo), wo der Gesang des Orpheus selbst so anfängt:

Cinta il crin d'oscure beude
Notte ascende
Per lo ciel su tacit' ali;
E con aer tenebroso
Da riposo
Alle ciglia de' mortali.
Non è riva erma, e selvaggia,
Non è spiaggia
Di bei fior vaga, e dipinta,
Nel cui seno alberghi fera
Così fiera
Che dal sonno or non sia vinta.

c) Opp. Vol. I. p. 269. &c.

d) Eine besondre Vita di Tassoni hat Muratori geschrieben.

Modena, im Jahr 1565. Seine Familie war von Adel, aber nicht reich. Nachdem er in Bologna die Rechte studirt hatte, trat er zuerst bei dem Cardinal Colonna in Dienste. Mit ihm ging er nach Spanien, brachte aber keine Affection für den spanischen Hof mit zurück. Bald nach seiner Zurückkunft gab er seine vermischten Gedanken (*Penlieri diversi*) heraus, eine Sammlung von kritischen Bemerkungen, die Erstaunen und Aergerniß erregten; denn Tassoni wagte, dem Aristoteles zu widersprechen. Mehr ergötzt, als erschreckt, durch das Geschrei, das sich gegen ihn erhob, machte er nun auch seine Betrachtungen über den Petrarca (*Considerazioni sopra il Petrarca*) bekannt. Kritischer Widerspruchsgeist hatte ihn hingerissen, die Fehler der petrarchischen Poesie zu analysiren. Nun folgten Antwortschriften, deren Anzeige nicht in dieses Capitel gehört. Tassoni blieb seinen Gegnern die Replik nicht schuldig. Dieses kritische Gezänk beschäftigte ihn, wie es scheint, sehr ernstlich. Nach dem Tode des Cardinals Colonna trat er in die Dienste des Herzogs von Savoyen Carl Immanuel. Hier verwickelte ihn sein Widerwille gegen den spanischen Hof in eine Verdrießlichkeit über die andre. Man erklärte ihn öffentlich für den Verfasser einiger philippischen Reden und einer Leichenrede auf die spanische Monarchie. Er wehrte, so gut er konnte, diese Autorschaft von sich ab, wahrscheinlich aber nur aus politischen Gründen. In munteren Stunden schrieb er denn unter andern auch sein komisches Gedicht: Der Eimerraub (*la secchia rapita*), schwerlich so früh, als er selbst, um seinen Uebermuth zu entschuldigen, vorgab. Den letzten Theil seines Lebens brachte er Theils unter litterarischen, auch theologis-

schen, Beschäftigungen zu, Theils arbeitete er in Staatsgeschäften für verschiedene Cardinäle. Bei dem Großherzog von Toscana Franz I. wurde er kurz vor seinem Tode noch zum Hofcavalier ernannt. Er starb zu Florenz im J. 1635.

Tassoni's poetisches Werk: Der Eimerraub^{c)} beweiset, wie sein Leben, den hellen Blick und den freien und fecken Sinn, in dem er sich selbst gefiel. Auf ariostische Phantasie machte er wahrscheinlich keinen Anspruch; ariostische Laune aber war ihm von der Natur unverkennbar zugetheilt. Die classische Poesie seines komischen Gedichts bleibt immer eine Einwendung gegen die Notiz, daß dieses Gedicht in einem Sommer der Jugendjahre seines Verfassers entstanden sei, ob gleich er selbst diese Notiz durch eine Botschaft unter dem Namen Bisquadro in Umlauf zu bringen suchte. Wer irgend der Geheimnisse des poetischen Ausdrucks kundig ist, entdeckt bald in jeder Strophe des Eimerraubs die feste Hand des Mannes, der schon manchen Vers verarbeitet und umgearbeitet hatte. Vielleicht, oder wahrscheinlich, hatte auch Eitelkeit an der Verbreitung dieser Notiz durch ihn selbst nicht weniger Antheil, als männliche Gewissenhaftigkeit oder Politik. Denn vor dem Jahre 1622 wurde der Eimerraub nicht gedruckt. Damals war Tassoni bald sechzig Jahr alt. läßt sich nun gleich beweisen, daß das Gedicht schon sieben Jahr früher im Manuscript vollendet war^{d)}, so ist es damit im

ma

c) La secchia rapita, di Alessandro Tassoni. Die älteste Ausgabe: Parigi, 1629, in 12. Eine neuere und elegantere: Parigi, 1768, in 12.

d) Bergl. Tiraboschi, Tom. VIII. p. 326.

mer noch nicht als eine Jugendarbeit documentirt. Tassoni selbst aber war nicht wenig dabei interessirt, den Termin der Vollendung dieses epischen Scherzes so weit, als möglich, zurück zu schieben, weil so gleich, nachdem das Werk gedruckt war, ein Nebenbuhler, Bracciolini, mit einer ähnlichen Arbeit hervortrat und in seiner Art der erste zu seyn behauptete. Der Streit über den chronologischen Vorrang des einen oder andern dieser beiden Gedichte wurde eine ernsthafte Angelegenheit der litterarischen Factionisten; denn nach dem Datum des Calenders wollte man entscheiden, wer der Erfinder der komischen Epopöe in der neueren Litteratur sei, ob Tassoni, oder Bracciolini. Man schien ganz vergessen zu haben, daß die Hauptsache, der komisch epische Styl, längst erfunden war. Der Gedanke, die komische Manier, die in Berni's Umarbeitung des verliebten Roland mit einer ernsthafteren nur abwechselt, durch eine ganze Erzählung durchzuführen, dem mäßigen Scherze ein wenig Satyre einzustreuen, und statt der alten Ritter, die sich von keiner neuen Seite mehr zeigen wollten, andre Personen auftreten zu lassen, dieser Gedanke lag so nahe, daß von der Erfindung der komischen Epopöe kaum Rede die seyn konnte. Daß Tassoni sein Gedicht nicht nach dem des Bracciolini gemodelt hat, ist außer Streit. Die eitle Frage war nur, ob nicht Bracciolini, der von Tassoni's Erfindung nicht eher gehört zu haben behauptete, als bis sein eigenes Gedicht schon fertig gewesen sei, der Erfinder der komischen Epopöe heißen müsse, wenn sich beweisen lassen sollte, daß Bracciolini die Idee eines solchen Gedichtes eher, als Tassoni, ausgeführt habe, wenn gleich Tassoni's Gedicht früher durch den Druck bekannt geworden war; und diese Frage verdiente um so

Scherzoperamen, die *Megantara* und die
pea, sind Nachträge zu Tasso's *Aminta* und
 ni's treuem Schäfer. Aber die Entführung
Cephalus (*Rapimento di Cefalo*), und n
 kleines Gelegenheitsstück, die *Nachtwach*
Grazien (*Vegghia delle Grazie*)¹⁾ gehören
 Classe der Opern, deren es damals noch se
 nige gab, um deren Ausbildung sich also ein
 ter leichter ein Verdienst von Bedeutung erwerben
 te, als um die schon bis in die Nähe der B
 menheit gesteigerten Epopöen. Der Entstehu
 Oper wird bald weiter gedacht werden müssen.
 breja erfand diese Dichtungsart nicht; aber er
 sich an diejenigen, die sie unvermerkt herbeif
 ohne daß man einen von ihnen den Erfinder
 dürfte. Was seinen musicalischen Schauspielen
 Werth gibt, ist nicht die dramatische Kunst;
 derselbe Schwung der Gedanken und noch me
 Sprache, der seine lyrischen Gedichte auszeichn

Reformator der Lyrischen Poesie der
 von wurde Geschichte in der That Nach

steht über das Wesen seiner Poesie nur wenig Aufschluß. Chiabrera goß die lyrische Poesie der Italiener in Formen, die der Freiheit der lyrischen Anschauung angemessener sind, als die bis dahin fast allein blühen Canzonen, Sonette und Madrigale. Durch diese Reform, die er mit Geschmack und Verstand durchsetzte, macht er in seiner Art Epoche. Was er selber hinzufügte, um den Geist der lyrischen Poesie auszubilden, war nichts mehr als Nachahmung der Alten, und nicht immer weder natürliche, noch weise Nachahmung. Chiabrera war zum Oden, und Liederdichter geboren. Daß er es war, bewies die Wirkung, die das Studium der griechischen und lateinischen Lyriker auf ihn that. Er fühlte, daß es in der neueren Literatur seiner Nation wahre Oden noch gar nicht, und wahre Lieder nur unter dem Volke gab. Nur die Barzelletten^{u)} und ähnliche Volkslieder hatten damals den Charakter des populären Gesangs; und kein Gelehrter achtete auf sie. Jedes lyrische Empfindungsbild wurde zum Sonett, oder zur Canzone gestaltet. Canzonen allein vertraten sich die Stelle der Oden, einer Dichtungsart, die durch energische Erhabenheit über die Popularität des Liedes hinausschweben soll. Wer vor Chiabrera versucht hatte, die alten Lyriker nachzuahmen, war entweder, wie Tolommei und einige Andre, vor den antiken Sylbenmaßen stehen geblieben, um diese gegen den Geist seiner Muttersprache nachzustümpfern, oder er hatte, wie Bernardo Tasso, dessen Nachahmungen der antiken Oden in der Geschichte der Poesie kaum der Erwähnung werth sind, zu wenig lyrische Kraft gehabt, sich mit den Alten zu messen. Chiabrera

u) Vergl. Erster Band, S. 326, 1c.

mentar möglich ist, nicht viel mehr als poffenhast, so ernstlich auch Tassoni, nach seiner Erklärung in der Vorrede, bemüht gewesen war, der Poetik des Aristoteles Genüge zu thun. Die Erzählung fängt, in chronologischer Ordnung der Begebenheiten, von der Entführung des Eimers an, der zwischen den Bürgern von Modena und denen von Bologna, die vorher schon in Feindschaft gegen einander standen, einen neuen Ausbruch des Krieges veranlaßt. Die Bologneser schicken eine Gesandtschaft nach Modena, und verlangen die Zurückgabe des Eimers. Die modeneseische Rathsversammlung bewilligt die Zurückgabe, aber unter der Bedingung, daß die Bologneser selbst den Eimer wieder hohlen sollen. Die Modeneser bestehen darauf, daß der Eimer ihnen zurückgebracht werde. Dieß wird rund abgeschlagen; und nun bricht der Krieg wieder aus. Die allgemeine Satyre in diesem Zuge wird Jeder eben so fein, als einfach und treffend finden, wer sich erinnert, wie oft ein unvernünftiger Streit, gerade dann, wenn er eben beigelegt werden sollte, durch einen noch unvernünftigeren Starrsinn, den die eine Partei in der Behauptung einer Kleinigkeit beweiset, erneuert und verlängert wird. Auch wird in Ehrensachen, wie diese, das Große und Kleine mit einem andern Maassstabe gemessen, als sonst; und die Modeneser konnten sich eben so gut auf die alten Trojaner berufen, die die Auslieferung der entführten Helena verweigerten, als Tassoni sich auf den Homer bezieht, um die Helena, wie er sagt, in einen Eimer zu verwandeln ^{k)}. Aber von diesem ersten Abschnitte der Begebenheit an bis gegen die letzten

k) Vedrai, se al canto mio porgi l'orecchia,
Elena trasformarsi in una secchia.

en Bücher verliert sich dasjenige, was noch für allgemeine Satyre gelten kann, zwischen Gesechten auf Gesechte; deren eines leicht so komisch wie das andre seyn mag, keines aber durch einen bedeutenderen Zug interessirt. Der griechische Olymp wird in's Spiel gezogen. Die Götter Homer's, die in Staatskutschen vor Jupiter's Pallast angefahren kommen, nehmen sich in ihrem Maskeradencostum drollig genug aus. Aber wozu Späße, wie diese, wenn nicht noch etwas dahinter zu suchen ist? Daß unter den Göttern, die zur Erde herabsteigen, um Hülfsstruppen für die kriegstreibenden Mächte zu werben, Bacchus die Rekrutierung unter den Deutschen besorgt ¹⁾, ist ein Einfall, den jeder Italiener haben konnte, weil deutsche Liebe zum Wein in Italien seit Jahrhunderten sprichwörtlich ist. Nach komischen und dabei allgemein verständlichen Charakteren sehen wir uns bei Tassoni fast vergebens um, bis im letzten Theile des Gedichts ein Paar Hauptpersonen anfangen, die übrigen zu verbunkeln. Der eine dieser Helden ist der Graf von Eulagna; der andre heißt Titta. Jener repräsentirt vorzüglich alle feigen Renommisten, und dieser alle süßen Herren. Die kräftigste und schlaueste Satyre möchte wohl in der Catastrophe verborgen seyn. Der Pabst schickt seinen Legaten, um dem ärgelichen Kriege ein Ende zu machen; und ein gewisser Jacopo Mirandola, der die Rede des Gesandten beantwortet, erlaubt sich die anstößigsten Aeußerungen über das Verhältniß
des

1) Canto II. Und in der erläuternden Anmerkung heißt es noch dazu: Bacco non potè chiamar gente sua più affezionata e più divota, ne inviarle in luogo, dove fosse meglio trattata, perchè in Modena vi sono buonissimi vini, etc.

des Papstes zu den kleineren italienischen Staaten ^{m)}. Aber dieser Jacopo wird auch ein wilder Mensch und ein offener Feind des römischen Hofes genannt, und damit alles Uergerniß gehoben.

Um sein Gedicht volksmäßiger zu machen, nahm es der feine Tassoni auch mit platten Scherzen nicht zu genau. Zu den plattesten gehört wohl der Titel, den der Podestà oder Bürgermeister von Modena das ganze Gedicht hindurch führt, und der doch nichts weiter sagt, als daß die Modeneser ein italienisches Wort ungenügend abkürzten ⁿ⁾.

Die Erwähnung der poetischen Arbeiten des Francesco Bracciolini, der mit Tassoni um den Ruhm der Erfindung der römischen Epopöe wetteiferte, mag hier ihre Stelle finden.

Bracciolini war aus Pistoja. Er schloß sich, um befördert zu werden, besonders an den Cardinal Barberini, der nachher unter dem Namen Urban VIII. Papst

m) Der gottlose Mirandola sagt:

Il Papalè Papa, e noi siam poveretti,
Nati, cred'io, per non aver che mali,
E però siam da lui così negletti,
E al popol Fariseo tenuti eguali.
Se per tiepidità noi siam sospetti,
Per diffidenza voi ci fate tali;
Ma se per troppo ardor, che possiam dire?
Se non che 'l vostro gel nol può soffrire.

Canzo XII.

n) Statt Podestà sprachen die Modeneser Pottà. Dafür nennt Tassoni diesen Pottà volksmäßig mit umgekehrter Accentuation durchgängig il Potta.

Pabst wurde. Seine Verse fanden Beifall genug. Er starb, beinahe achtzig Jahr alt, in seiner Vatersstadt im J. 1645. Ehe er eine komische Epopöe unternahm, versuchte er es mit einer ernsthaften. Er wollte ein zweiter Tasso werden. Das wiederersoberte Kreuz (La Croce racquistata) ist der Titel seiner Nachahmung des befreiten Jerusalem^o). Seine Freunde und auch einige neuere Litteratoren haben dieses Werk sehr ernstlich gerühmt. Der Inhalt ist die Geschichte eines Krieges, den der griechische Kaiser Heraklius gegen die Perser führte, um ihnen unter andern Reliquien, die sie bei der Einnahme Jerusalems erbeutet hatten, auch das heil. Kreuz wieder abzunehmen, das Bracciolini, seiner Meinung nach emphetisch, das heil. Holz nennt^p). Diese Geschichte poetisch auszuschnücken, erfand er Abenteuer und Liebschaften. Aber nur Leser, die den Werth eines poetischen Werks nach der Correctheit der Diction schätzten, oder die ganz besonders mit ihm sympathisirten, konnten auf den Einfall gerathen, Bracciolini's heil. Holz neben Tasso's Jerusalem zu stellen. Man darf nur den ersten Gesang durchlesen, um den unpoetischen Geist des Mannes hinlänglich kennen zu lernen^q). So weit das Werk durch den Druck bekannt

o) Ich kenne nur die Ausgabe: Parigi, 1605, in 12. Es scheint nachher nicht wieder aufgelegt zu seyn.

p) Das Werk fängt an:

Sento trarmi a cantar dal *sacro legno*,
Dove il figliuol di Dio morte soffers.

q) In diesem Gesange erscheint dem Kaiser im Traume die verewigte Kaiserin in vollem Ornat.

Oh come bella, oh di *qual lume*, e *quanto*,
L'Imperatrice è, *folgorando*, *accesa*,

D'oro

fanni geworden ist, ist es auch nur ein Fragment von funfzehn Büchern. Dem Publicum Beifall abzu-
zwingen, ging Bracciolini vom pathetischen Ernst
zum seltsamen Scherz über. Er glaubte als guter
Christ, etwas Nützliches und Sinnreiches zugleich zu
thun, wenn er die griechischen Götter lächerlich mach-
te. Er ersann eine epische Verspottung der
Götter (*Scerno degli Dei*). Dieß ist die Arbeit,
durch die er seinem Mitbewerber Tassoni den Preis des
komischen Epos abzulaufen Willens war und, nach
dem Bedürfen seiner Freunde, wirklich ablief. Er
sagt selbst, daß er seine Zeitgenossen mit Scherzen un-
terhalte, weil er ihnen keinen Sinn für wahren Ernst
noch zutraue. Seine Erfindung wird von seinem
Bewunderer

*D'oro ondeggia la chioma, ondeggia il manro
Ne'l far l'aure con lor dolce contesa:
La sua rara beltà, che piacque tanto
Mentre visse quaggiù, lassuso ascesa,
Riman così da se medesima hor vinta,
Qual da luce di Sol, luce depinta.*

c) Fontanini führt eine Ausgabe von 1627 an. Die
mir bekannte ist zu Rom, 1628 in 12. gedruckt.

d) Un tempo fù che venerabil cosa
Era il Poeta, onde correva la gente,
Che parlar non sapea, se non in prosa
Umile, a sacri carmi, e riverente:
Ma venuta oggidì profontuosa,
Ogni goffo, ogni bue, fa del saccente;
E si stima ciascun nel suo pensiero,
Assai più di Virgilio, e più d'Omero.
Però chi vuole star su l'intonato,
E di severità sparger le carte,
Oggi che 'l secol nostro è variato,
E l'ignoranza non intende l'arte;
Ne fa la penitenza col peccato,
Che le genti lo lasciano in disparte;

Bewunderern für geistreich, wichtig, voll Grazie, ja von einem *) sogar für unübertrefflich erklärt. Aber die Stimme des Publicums entschied für Tassoni. Und wenn wir auch dem späßenden Bracciolini die geistlose Idee verzeihen wollen, die dem Ganzen zum Grunde liegt, wird doch dadurch die platte Composition und Ausführung nicht geteilt. Mars und Venus wollen sich, nach Bracciolini's Erfindung, das für rächen, daß Vulcan sie in dem künstlichen Bette gefangen und dem Gelächter aller olympischen Götter Preis gegeben hat. Deshalb erfindet Bracciolini einen allegorischen Gott, den Zorn (lo Sdegno), der zuerst den Mars in den Harnisch jagen muß. Venus verlangt vom Amor, daß er sie räche. Amor hat keine Lust. Er bekommt dafür die Ruthe. Schreiend läuft er fort nach dem appenninischen Gebirge; auch Venus läuft hinter ihm her. Mars rückt zu dem Vulcan in die Schmiede. Vulcan wehrt sich, so gut es gehen will, mit der Feuerschaufel. Aber Bellona nimmt sich seiner an. Venus, die den entlaufenen Amor sucht, findet indeß in einer Höhle der Appenninen einen betrunkenen Taccone oder Schußflicker, der den Bacchus vorstellen soll †). So läuft der Fas den der Pöffen fort. Teufel und Hexenmeister werden in's Spiel gezogen. Die Ausführung ist durchgängig

E maròscoto i verd; E le parole,
Tra le polveri, i turli, e le signuole.

Canto III.

e) Dieser gewaltige Lobredner Bracciolini's ist Erschmann's, Vol. II. p. 494. Aber was lobt der nicht!

†) Damit der Wiß recht grobkörnig werde, wird der Name Taccone, den Bacchus hier erhält und der im Itallenschen einen Schußfleck bedeutet, von Tacco, und dieses von Bacco hergeleitet.

Bouterwek's Gesch. d. schón. Kest. II. B.

Ab

ig burlesk *). Von wahrer Satyre, außer den glücklichen Ausfällen gegen die Dichter und Vortoren aus der Schule Marino's, wußte Bracciolini wenig.

Noch andre Gedichte, auch ein Schäferspiel, ein Trauerspiel, hat Bracciolini hinterlassen. reicher, als die Erneuerung ihres Andenkens, wird Charakteristik der Poesie des Dichters seyn, der seine Talente den Untergang des guten Geschmacks in Italien beschleunigte, indem er alle seine Vorgänger genialisch überfliegen wollte.

M a r i n o.

Giambattista Marino oder Marinus, geboren zu Neapel im J. 1569, sollte nach dem

x) Anmuthig fanden die Bewunderer Bracciolini's muthwillig wichtige Beschreibungen wie die folgende, in Taccone citirt werden:

Taccone, o buon per te, dice, maestro,
Se i Diavoli orinassero acqua rosa:
 Ben ti consiglieri di far un destro
 Da lato a questa tua magion cannosa.
 Ma Venere, ch' avea teso il balestro
 Dell' intenta sua voglia, e curiosa,
 Fa che taccia il Pastore, e 'l Negromante,
 Che non badi alle burle, e tiri innante.
 Ond' ei si volge obediante allotta
 Verso lo staccio da trovar le cose,
 E rigrida, e rimormora, e borbotta
 Con parole possenti, e imperiose,
 Ma pur nessun della tartarea frotta,
 A i feroci sconsigli anco rispose.
Venite Irchi, dic' egli, irchi con l'esse!
 Ridon li spiriti, e se ne fanno beffe.

Canto V.

seines Vaters, der ein Jurist war, auch ein Jurist werden. Als er sich dazu nicht bequemen wollte, wurde er aus dem väterlichen Hause verstoßen. Inzwischen war seine seltene Anlage zur Poesie bekannt geworden. Er fand Unterstützung durch die Gunst einiger neapolitanischen Großen. Bald darauf beging seine jugendliche Ausschweifung, für die er auf kurze Zeit in's Gefängniß gesteckt wurde. Sobald er seine Freiheit wieder erhalten hatte, floh er den Grund und Boden seines Vaterlandes. Er eilte nach Rom; und auch da glückte es ihm sogleich, Mäcenaten zu finden. Der Cardinal Aldobrandini, bei dem er einige Jahre lebte, nahm ihn mit sich nach Turin an den Hof. Immer allgemeiner war die Rede von der Originalität der Poesie des Neapolitaners Marino. Schon fand er an der Spitze einer Partei, die bereit war, ihren Ruhm gegen alle kritischen Angriffe zu vertheidigen. Die Gelegenheit zum ersten Federkriege für und gegen das bewunderte Oberhaupt der neuen Schule ließ nicht lange aus. Ein unbedeutender Verstoß gegen die Mythologie, den Marino in einem Sonette begangen hatte, schien einem Pedanten unter seinen Gegnern ein hinreichender Stoff zu einer strengen Kritik. Aber Schriften auf Schriften, die niemand mehr lest, folgten zur Vertheidigung Marino's. Diese kritischen Händel waren nur das Vorbild zu ernsthaften, in denen Marino als der Held des Tages erschien. Seine Gegner mißgönnten ihm nicht weniger, als seinen Autorruhm, die Ehre, die ihm am Hofe zu Turin widerfuhr. Der Herzog Carl Immanuel ertheilte ihm einen Orden und ernannte ihn zu seinem Secretär, was damals mehr, als jetzt, bedeutete. Niemand fühlte sich durch dieses Glück Marino's schmerzlicher gekränkt, als ein gewisser Martola,

der älterer Secretär des Herzogs war und auch Vagabund aber in der alten Manier, machte. Die Rivalität zwischen ihm und Marino wurden immer lauter. Auf eine Reihe von Sonetten, die sie gegen einander schleuderten, folgte ein Murtoliede von Marino und eine Mariniede von Murtola. Beide schlugen einander in die Wette, bis der ergrimmte Murtola, der seiner Feder nicht mehr traute, statt ihrer den Fittich ergriff und sie aus einem Hinterhalt auf seinen Nebenbuhler abfeuerte. Der Schuß traf, aber nicht den beneideten Dichter, dem er zugehört war. Der Günstling des Herzogs, der neben Marino stand, wurde statt seiner zu Boden gestreckt. Man ergreif den Mordmörder auf der That. Das Todesurtheil über ihn war schon gesprochen, als Marino selbst großmüthig für ihn verwenden zu müssen glückte. Auf seine Vorbitte wurde Murtola begnadigt. Er wurde gerührt, noch gebessert, nahm nun dieser Elend seine Zuflucht zur niedrigsten Intrigue. Wenigstens wurde er beschuldigt, daß er es gewesen sei, der den Herzog überredet habe, einige zweideutige Stellen in einem Gedichte Marino's für eine Satyre auf den Herzog selbst zu halten. Der sonst verständige Fürst setzte die Schwachheit, nicht nur die Beschuldigung für gleich zu glauben; er ließ den verläumdeten Dichter gefänglich verwahren, während die Sache genau untersucht wurde. Aus der Untersuchung ergab sich, daß Marino damals, als das Gedicht, das gegen den Herzog gerichtet zu seyn schien, bekannt war, noch in Neapel lebte und den Herzog gar nicht kannte. Er erhielt seine Freiheit wieder; aber er verließ auf Turin. Die Königin Margaretha von Frankreich hatte ihn längst zu sich nach Paris eingeladen. Dorthin wandte er sich nun. Seine Gönnerin war, als

er in Paris ankam, nicht mehr am Leben. Aber die Königin Maria interessirte sich nicht weniger, als jene, für ihn. Er erhielt eine ansehnliche Pension. In Frankreich brachte er seit dieser Zeit den größten Theil der letzten zehn Jahre seines Lebens zu. Dort schrieb er seinen berühmten Adonis. Aber kaum war dieses Gedicht gedruckt, als um den Ritter Marino wieder ein kritischer Lärm entstand, in welchem noch mehrere Federn für ihn in Bewegung gesetzt wurden, als vorher. Ein gewisser Stigliani, der auch ein Dichter, und kein gemeiner, seyn wollte, war von der älteren Art von Poesie unvermerkt zur Schule des Marino übergegangen, hatte aber ihn selbst durch platte Anspielungen in eben den Versen zu verspotten gesucht, in denen er ihn nachahmte. Marino antwortete ihm in einigen Sonetten, die er die Grisassen (le Smorfie) nannte. Jetzt schrieb Stigliani eine ausführliche Kritik des Adonis unter dem Titel: Die Brille (l'Occhiale). Aber ein ganzes Heer von Bewunderern Marino's stürmte gegen den Kritiker ein. Marino selbst reiste indessen, während seine Partei tapfer für ihn stritt, nach Italien zurück, und erndete Lorbern, wo er sich zeigte. In Rom, wo einer seiner Gönner, der Cardinal Lodovisio, unter dem Namen Urban VIII. Pabst geworden war, wurde er fast vergöttert. Auch seine Vaterstadt Neapel besuchte er wieder. Dort überraschte ihn der Tod. Im Jahr 1625.

Wenn das fast entadeste Wort Genie nichts Geringeres, als die reinste und höchste Energie eines selbstständigen Geistes, bedeuten soll, dann wird es auf einen Marino übel angewandt. Denn wo jenes Genie ist, da spricht auch aus den kühnsten Spielen

der Phantasie und selbst aus ihren Verirrungen in herrschender Vernunft; und Unsinn wird fast unkenntlich. Soll aber derselbe Name, wenn gleich nicht derselbe Rang in der Geisterwelt, dem übermüthigen Geiste zuerkannt werden, der, soll Vertrauen auf seine Kraft, der Vernunft zu gehorchen unter seiner Macht findet, im Gefühl dieser Kraft sich nicht täuscht, aber nur, wo sie ihn blindlings zum Ziele führt, etwas Vortreffliches und Außerordentliches hervorbringt, so hat Marino's Dichtergenie wenig seines gleichen. Es verdiente daher die Vergötterung, die ihm zuerkannt wurde; nicht die Herabwürdigung, mit welcher nachher geistlose Phrasenmähler davon sprechen zu hören glaubten, wenn sie sich als Wiederhersteller des guten Geschmacks geltend machen wollten. *) Glaubt aber Fehler in Marino's Gedichten auffinden, so ist leichtes; denn es giebt fast kein Gesetz des guten Geschmacks, das Marino nicht übertreten hätte. Aber selbst in den zahllosen Fehlern seiner Werke herrscht ein dichterischer Sinn; und wo ihn sein besserer Geist nicht verließ, that er, wie im Fluge, die wahrhaftigste Schönheit; und die bezaubernde Fülle der dreyen Natur seines Vaterlandes ging über in seine Gedanken und Bilder.

Die neue Dichterschule, die Marino stiftete, war im Grunde nur seinem Zeitalter neu. Sein Geschmack nahm unaufhaltsam dieselbe Richtung, in der schon im funfzehnten Jahrhundert Sgraffin, Ariosto

*) Unter andern thut Erasmus hant, der so manchen in unbedeutendsten Reimern durch sonetto und langweilige Proben aus dem Staube der Vergessenheit hervorjagte. Sein Urtheil ist, gegen Marino's Poesie so frey, als ob er ihrer nur zur Warnung gedenken dürfte.

And andre Couettenfänger über Petrarca erheben wollen. Natürlichste Gedanken, die sich nicht wenigstens aus Abwechslung mit excentrischen Einfällen durchkreuzten, waren ihnen zu gemein. Ein prunkloser Ausdruck des Gefühls war ihnen zu kalt. Außerdem sollte Alles sein, was sie ersann und sprachen. In der Außerordentlichkeit lag auch nach Marino's Vorstellung das Wesen des wahren Geistes. Aber seine Talente entwickelten sich in einem verfeinerten Zeitalter. Excentrische Einfälle, die damals Glück machen sollten, mußten pikantes seyn. So entstand in Marino's Manier das Zagen nach solchen Einfällen, die nun vorzugsweise Gedanken (conceiti) hießen. Wer dergleichen nicht hatte, wurde von dem festen Anführer der neuen Secte der Gedankenjäger ohne Gnade ein Mann ohne Genie gestohlet, und wer sich kritisch dagegen auflehnte, als ein Pedant verachtet.

Marino war ein allzeitfertiger Dichter. Ohne über die Wahl eines Stoffs oder einer Form verlegen zu seyn, ergliff er bald mit natürlichem, bald mit erkünsteltem Enthusiasmus, jezt scherzend, jezt ernstlich, den Gegenstand, den ihm bald seine Laune, bald die Gelegenheit darbot. Dann ließ er wie ein Improvisator seine Phantasie und seinen Witz walten. So lange der Gegenstand noch eine poetische Seite zeigen wollte, ließ er ihn nicht los. An energischer Darstellung lag ihm wenig; aber an Wendungen und Bildern war er, wie an melodischen Reimen, unerschöpflich, besonders wenn er ein wollüstiges Gemählde schwärmerisch ausmalen konnte. Daß er sich, sobald es sein ernstlicher Wille war, sehr wohl in geschnittenen Schranken zu halten wußte, beweis-

sen mehrere seiner Sonette, von denen sich nicht genau angeben läßt, in welche Periode seines Lebens sie gehören, besonders die Hirten- und Schiffersonette (Sonetti boscherecci e maritimi), die auch in methodisch geordneten Sammlungen aufgenommen findet^{a)}. Aber aus allen andern Dichtungen, in denen er sich versuchte, wollte er durch Expression der Gedanken und Empfindungen etwas ganz Neues machen. So eraltete er, vermuthlich noch ehe er sich an epische Dichtungen wagte, die Scherzpoesie. Solche Jentlen, wie diejenigen, denen er den Titel Die Hirtenflöte (La Sampogna), gab^{b)}, waren etwas Unerhörtes. Er theilte sie in zwei Classen. Die mythologischen (Idillivoli) sind erzählend, die übrigen dialogisch. In jenen ging er, so wie das Thema sich änderte, in einem Gleichniß zum andern über, und mischte da der ein, die durch ihren lyrischen Schwung auch die eigensinnigste Kritik bestechen können^{b)}. Aber in eben

a) Z. B. dieses:

Ecco il monte, ecco il sasso, ecco lo speco,
Che 'l pescator, che già solea nel canto
Orsen sì presso al gran pastor di Manto,
Presso ancor nella tomba accoglie seco.
Or l'urna sacra adorna, e spargi meco,
Craton, fior dalla man, dagli occhi pianto;
Che del Tevere e dell' Arno il pregio e 'l vanto
In quest'antro risplende oscura e cieco.
Non mente, come (ahi stelle avere e crude!)
Piange pietoso il mar, l'aura sospira,
Là dove il marmo avventuroso il chiude:
Fan nido i cigni entro la dolce lira,
E intorno al senar muto, all' ossa ignude
Stuol di meste sirene ancor s'aggira,

a) La Sampogna del Cavalier Marino, Parigi, 1620, in 12.

b) Z. B. diese Strophen aus einem Liede des Quinzano

sen Jhullen sind eccentricische Metaphern, und Phrasen bis zum schreienden Widersinn gehäuft. Da läßt z. B. um den Anfang des Frühlings zu beschreiben, die Sonne mit ihrem sanften Strahl den trägen Erden in flüssiger Flucht den Silbersuß von den kristallinen Banden entfesseln, und die lauen Lüftchen, die Erzeugerinnen der Blümchen, schwanger von männlicher Befruchtungskraft, die dufenden Empfängnisse ist bunter Geburten besaamen, und die Wälderin der Welt, die Mater, in die Blumen die Sterne

den mehrere italienischen Dichter nun schon seit länger als hundert Jahren oft genug singen lassen:

Più non m' udranno i boschi
 Parlar d' Amor, nè vò che più rimbomba
 L'amico orror di quest' ombrose tombe,
 Che di funesta musica.
 Orba omai di due pregi,
 Spento il suo Sole, è muto il suo Poeta,
 Non speri più di ritornar mai lieta
 La sconfolata Tracia.
 Spoglia negra o lugubre
 Vò che da oggi in poi sempre mi vesta,
 Sicome l'alma è tenebrosa e mesta,
 Tenebroso sia l'abito.
 Starommene solingo
 Tragico essemplio a i più meschini amanti,
 Le lunghe notti di dogliosi pianti
 Bagnando il freddo talamo.
 Andrommene ramingo
 Per le foreste più deserte e nere
 Importunando le selvagge sere
 Con le mie note querule,
 O sassi alpini, o sassi,
 Ch' al mio cantar correte, or qua correte,
 Con ruina mortal, prego, cadete
 Sovra il mio capo misero!

und auf die Erde den Himmel in Miniatur malen“^{a)}. Dieselbe Naseet entsteht seine Canzonen^{b)}, in denen er mit Schaberra wetterserte, lyrisches Pathos mit kurzen Epithetmassen zu verketzen; und doch schimmert auch hier fast überall durch den Bilderpomp wahre Poesie, z. B. in dem Gesang an die Sterne, die er „Fackeln zum Leichenbegängniß des Tages nennt, Funken der ewigen Liebe, Strahlen des unerschaffenen Geistes und leuchtende Spuren der unsichtbaren Wahrheit, die auf geradem Wege den menschlichen Geist zum großen Urgeiste begleiten“^{c)}. Auch Ep

c) Im Original klingt dieser gezeigte Widerspruch paradoxer:

In quella parte apunto
Del anno giovinetto,
Che 'l Sol con dolce e temperato raggio
Scioglie in liquida fuga ai pigri fiumi
Dai ceppi di cristallo il piè d'argento;
E l' aure tepidette,
Genitrici di fiori,
Gravide di virtù maschia e seconda
Figliando van de' coloriti parti
Gli odorati concetti;
La Pittrice del mondo,
Dico l'alma Natura,
Miniando le piagge
Di verde, e perso, e di vermiglio, e rancio,
Parca ritrar volesse
Nè fior le stelle, e nella terra il Cielo.

d) Hier dieser Canzonen, unter andern die an die Sterne sind der kleinen Ausgabe der *Strage degli Innocenti*, Bologna, 1664 in 12. angehängt.

e) Freilich sind nicht alle folgenden Strophen so vernünftig als diese:

Or l'ingegno, e le rime
A voi rivolgo, o Stelle,
Luci del Ciel sublime,

Epitalamien oder Hochzeitsgesänge (Epitalamj) und Lobgedichte (Panegirici), wie die von Marino ¹⁾, hatte man vorher nicht gekannt. In diesen Gedichten zeigt er vorzüglich sein Talent, durch kühne Behandlung die Natur jedes Stoffes poetisch umzuarbeiten. Seine Hochzeitsgesänge sind zugleich Documente der fehlerlosen Zucht der Italiener dieser Zeit. Denn in keinem andern Lande würde ein Dichter haben wagen dürfen, was sich Marino ohne Bedenken erlaubte, die Vermählungsfeier der Herren und Damen aus den ersten Familien; z. B. eines Carlo Doria und einer Veronica Spinola, durch Gedichte zu verherrlichen, die so voll faulstischen Uebermuths sind, daß man sie beinahe unter die *Orta peja* stellen darf. Noch eine Erfindung dieses Takendünstlers war seine *Galerie* (la *Galeria*) ²⁾; eine Sammlung kleiner Gedichte, deren jedes eine poetische Bemerkung über ein Stück aus einem ansehnlichen Gemählde und Statuen

Tremole fiamme, e belle,
De l'esquie del di chiare facelle.
Amorose faville
Del primò foco ardente;
Luminose scintille
Del sommo Sol lucente;
Raggi del bel del' increata mente.
Espresso, e lucid' arme
Del' invisibil vero;
Illustri, e pure forme,
Che per dritto sentiero
Scorgete al gran principio uman pensiero.

f) *Epitalamj* del Cavalier Marino, Venez. 1646. in 12. In dieser Sammlung stehen auch die Panegirici, deren auf dem Titel nicht gedacht wird.

g) *La Galeria* del Cavalier Marino, Venez. 1667. in 8. Die Gemählde und Statuen sind ordentlich in Classen abgetheilt.

uen Cabinet enthält; und auch hier ist Gold unter den Schtacken^{h)}).

Aber der Triumph der Phantasie und der Geschmacklosigkeit, des Wises und des Abergewises unter den Werken Marino's ist sein Adonisⁱ⁾, ein romantisch-mythologisches Gedicht in zwanzig Gesängen. Von Plan und Anordnung kann bei der Kritik des Gedichtes kaum die Rede seyn. Der Zusammenhang des Ganzen ist nur eine unbedeutende Einfassung einer großen Gallerie von Bildern, die außer dieser Verbindung weder mehr, noch weniger Werth haben würden. Aus der alten Dichtung von der Liebe der Venus und des Adonis ließ sich nicht wohl ein Gedicht von größtem Umfange machen. Aber nach Marino's Art zu dichten, war es genug, nur ein Paar stimmte Ideen zu haben, mit denen die Phantasie so lange ein üppiges Spiel treiben konnte, bis sie ermüdet. Gleichgültig gegen die Verletzung alles poetischen Ernstes und selbst gegen die unnatürlichste Entstellung eines alten

h) Man lese z. B. dieses: Ueber eine Statue des Amphion.

Quel Musico Tebano,
Lo cui soave canto
A le pietre diè vita,
Or son di pietra imagine scolpita.
Ma benche pietra, io vivo, io spiro, e 'ntanto
Così tacendo io canto,
Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano
Fabro illustre, e sovrano,
Poich' animar la pietra
Sa meglio il tuo scarpel, che la mia cetra.

i) L'Adone del Cavalier Marino, zum ersten Male gedruckt in Paris, 1623. Eine neue, nicht unelegante Ausgabe in 4 Bändchen in 8. Jahr 1784 unter dem ansehnlichen Druckort Londra heraus.

alten Mythos durch Fiktionen aus der romantischen Ritterzeit, mischte Marino durch einander, was ihm einfiel, wenn nur ein Bild mehr dadurch gewonnen wurde. Nach der Hauptidee, die in jedem Gesange herrschte, gab er jedem noch einen besonderen Titel. Der erste heißt das Glück, der zweite der Pallast der Liebe; der dritte der Liebeszauber (innamoramento); der vierte, der die Geschichte des Amor und der Psyche als eine Art von Episode enthält, das Novellchen (la novelletta); der fünfte die Tragödie; der sechste der Garten, u. s. w. Amor geräth, nach Marino's Dichtung, in einen kleinen Zwist mit seiner Mutter. Sich an ihr zu rächen, trifft er die Veranstaltung, sie selbst mit seinem Pfeile zu verwunden. Zum Gegenstande ihrer Liebe ersieht er sich den schönen Adonis. Aus Arabien muß Adonis nach der Insel Cypern schiffen und bei einem Hirten einkehren. Dieser führt ihn in Amor's Pallast und erzählt ihm die Fabel vom Urtheil des Paris. Nun erst, im dritten Gesange, verwundet Amor seine Mutter, indem sie den schlafenden Adonis erblickt; und nun folgt eine solche Reihe von Scenen der Liebe und der wollüstigsten Freuden aller Art, daß noch nie ein Dichter, außer Marino, in diesem Tone so lange ausgehalten hat. Nach diesen Vorbereitungen erfreut sich denn Adonis endlich im achten Gesange der letzten Gunst seiner Göttin. Von dieser Epoche bis zum Tode des schönen Jünglings, der doch noch lange ausgelegt seyn sollte, den Faden dichterisch fortzuspinnen, möchte wohl jedem andern Dichter unmöglich gewesen seyn. Aber Aufgaben dieser Art waren es, die Marino's tiefen Sinn vorzüglich reizten. Nach der glücklichen Nacht müssen die Liebenden einen Spaziergang zu einer Quelle Apollo's machen; und bei dieser Geles-

gens

genheit muß das Lob der berühmtesten alten und neuen Dichter verkündigt werden. Auf diesen Spagang folgt eine der excentrischsten Lustreisen. Venus führt ihren Geliebten himmelan durch alle Sphären, und Merkur macht den überirdischen Cicerone. Dieser Gesang heißt dann auch die Wunder (maraviglie). Er ist beinahe dreihundert Strophen lang. Der folgende liefert eine Art von Nachtrag zu dieser himmlischen Excursion. Bis dahin ist auch die Mythologie noch mit einiger Schonung behandelt. Aber vom zwölften Gesange an wird die Dichtung ganz zum gemeinen Roman. Mars, voll Eifersucht, stürzt auf das Verderben des schönen Adonis. Eine Fee entführt der Venus ihren Geliebten. Die unglückliche Leidenschaft dieser Fee und die Künste, durch die sie vergebens den Adonis zur Gegenliebe zu reizen sucht, füllen die folgenden Gesänge, bis Venus ihren Geliebten wieder erhält, um mit ihm von neuem in den höchsten Entzückungen der Wollust und Zärtlichkeit zu schwelgen. Dieß dauert bis zum Tode des Adonis. Da giebt es wieder Stoff zu romantischen Gemälden und Klagen. Am Ende muß sich denn doch die Göttin zufrieden geben. Eine Beschreibung der adonischen Spiele, die zur Leichenfeier des Adonis gestiftet wurden, nimmt das letzte Buch ein.

So widersinnig und trivial die Erfindung in diesem Gedicht ist, so verzerrt und überschwemmt von excentrischen und spielenden Zügen ist die Ausführung der meisten Gemälde, die es umfaßt, im Ganzen¹⁾. Aber

1) Fast noch unerbittlicher, als die phantastischen Metaphern, sind die spielenden Wiederholungen, die sich Mars in alle Augenblicke erlaubt, z. B.

Aber einzelne Beschreibungen, Bilder und Empfindungsscenen sind so voll Wahrheit, Kraft, und Wärme, daß man bei keinem der correcteren und verständigeren unter den italienischen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts etwas Aehnliches findet ¹⁾. Eine wohlthätigere Schwärmerei ist kaum denkbar ^{m)}. Der Stellen, wo die Heppigkeit die Grenzen des Anstandes überschreitet, sind im Verhältnisse zu der Länge des Gedichts nicht viele; und der Reichthum an Variationen, in denen Marino dasselbe Thema der Liebe und des Genusses vom Anfange bis zu Ende des langen Ge-

*Esca dolce dell' occhio, e dolce rete
Del cor, che dolcemente il fa languire;
oder: Con tal lusinghe il lusinghiere amante
La lusinghiere Dea lusinga e prega.*

1) Wer Rousseau's Heloise gelesen hat, wird sich erinnern, wie sehr auch da dem incorrecten Marino das Wort geredet wird.

m) Man lese nur folgende beiden Stanzas, in denen von einem traulichen Beisammenseyn der Venus und des Adonis die Rede ist.

*Così dicendo, col bel vel pian piano
Gli terge i molli e fervidi sudori,
Vive rugiade, onde il bel viso umano
Riga i suoi freschi e mattutini fiori.
Poi degli aurei capei di propria mano
Coglie le fila, e ricompon gli errori;
E di lagrime il bagna, e mesce in tanto
Tra perle di sudor perle di pianto.
Ed egli a lei: Deh questi pianti asciuga,
Deh cessa omai queste dogliose note.
Pria seminar di neve, arar di ruga
Tu vedrai queste chiome, e queste gote,
Che tui per altro amor sia posto in fuga
L'amor, che dal mio cor fuggir non pote.
Se tu, fiamma mia cara, immortal sei,
Immortali saran gl' incendj miei.*

Canzo VIII.

Gedichtes immer anders modulirt, hat in der alten als neueren Litteratur nicht seines gleichen. Wenn ihm einmal ein Gleichniß glückt, ist jeder Zug voll Leben *). Selbst seine excentrischen Bilder haben zuweilen eine solche Zartheit, daß man sie kaum trübs zu berühren wagt *); und auch da, wo er poetisch räsonniren will und in schönen Worten wenig Raum sagt, z. B. in der Hymne auf die Liebe, die er in

n) Z. B.

Qual rosa oppressa da notturno gelo,
O di pioggia brumale il crin diffusa,
Sovra le spine del materno stelo
Impallidisce languida e forchiusa;
Ma se Zeffiro torna, o l'Alba in Cielo,
Fuor del verde cappel sue gemme accusa,
E con bocca odorata e purpurina
Sorridente al Sole, all'aura, ed alla brina.
Tal parve appunto Adone, e men cruccio
Il ciglio sereno torbido e tristo,
Onde solgoreggiar lampo amoroso
Tra i nubi delle lagrime fu visto.
Nel volto ancor tra chiaro, e nubiloso
Fe di riso, e di pianto un dolce misto,
E di duol vi dipinse, e di diletto
Confuso il core un indistinto affetto.

Canto XVII.

o) Z. B. der Gesang eines Zauber vogels in den Gärten der Liebe, von dem es denn weiter heißt:

Chi crederà, che forze accoglier possa
Animetta sì picciola cotante?
E celar tra le vene, e dentro l'ossa
Tanta dolcezza un atomo sonante?
O che altro sia, che la lieve aura moscia
Una voce pennuta, un suon volante?
E vestito di penne un vivo fiato,
Una piuma canora, un canto alato?

Canto VII.

Muse Calliope singen läßt, wird man fortgerissen vom melodischen Strome der Worte^{p)}).

In einer Laune von anderer Art kam Marino auf den Einfall, aus dem bethehemitischen Kindermorde, und dann gar aus der Zerstörung Jerusalem's eine Eposse zu machen. Mit seiner Zerstörung Jerusalems (Gierusalemme distrutta) kam er aber nicht ganz zu Stande. Die Erzählung des bethehemitischen Kindermords (Strage degli Innocenti) führte er nach seinem Sinne in sechs Gesängen aus^{q)}, die den Leser durch schöne Stellen wenigstens für die Mühe des Durchlesens entschädigen. In seiner rechsten

p) Hier ist die zweite und dritte Stanze dieses nur zu lang, nach Marino's Art, gedehnten Musengesanges:

Amor desio di bel, virtù che spira
 Sol dolcezza, piacer, conforto, e pace,
 Toglie al cieco furor l'orgoglio, e l'ira,
 Gli fa l'armi cader, gelar la face.
 Il forte, il fier, che il quinto cerchio aggira,
 Alle forze d'Amor vinto soggiace.
 Unico autor d'ogni leggiadro affetto,
 Sommo ben, sommo bel, sommo diletto.
 Ardon là nel beato alto soggiorno
 Amor d'eterno amor l'eterne menti.
 Son catene d'amor queste che intorno
 Stringon sì forte il ciel, faser lucenti.
 E queste lumi che san notte, e giorno
 Son del lor fabro Amor faville ardenti.
 Foco d'Amore è quel che asciuga in cielo
 Alla gelida Dea l'umido velo.

Canz. VII.

q) Der siebte Gesang der Gerusalemme distrutta ist der Strage degli Innocenti, Bologna, 1664, angehängt.

Bouterwek's Gesch. d. schön. Redek. II. B. Ec

ten Sphäre war aber Marino nicht, wenn er ein gottesfürchtiger Dichter seyn wollte.

Nächst den berausenden und bezaubernden Gedichten Marino's wirkte auf die italienische Poesie im siebzehnten Jahrhundert nichts so bestimmt, als das musicalische Schauspiel oder die Oper.

Wann das Schauspiel, das wir Oper nennen, entstand, läßt sich nicht erzählen, wenn wir nicht unter diesem Namen Schauspiele verstehen wollen, in denen alle Scenen gesungen wurden. Schauspiel mit Gesang gab es ohne Zweifel unter den Religionsdramen in den mittleren Jahrhunderten. Ein Schauspiel mit Gesang war in der italienischen Literatur der Orpheus des Angelo Poliziano. Wahrscheinlich wurden in den Tragödien nach griechischem Zuschnitt, die auf dem Theater zu Ferrara aufgeführt wurden, die Chöre gesungen. Seitdem die romantischen Schäferspiele in die Mode kamen, wurde in die Recitation der fast lyrischen Scenen immer mehr Gesang eingemischt. Das Opfer von Beccari, dessen in dieser Geschichte schon einige Mal gedacht werden mußte¹⁾, wurde auch mit musicalischem Pomp aufgeführt. Aber ein durchaus musicalisches Schauspiel konnte nicht eher entstehen, als bis die Musik den Unterschied zwischen Recitativ und Arie gefunden hatten, und nun ein Dichter gemeinschaftlich mit einem

r) S. diese Gesch. der Poesie und Bereds. I Band. S. 277 u.

s) S. oben, S. 196.

nem Musiker den Versuch machte, die musicalische Darstellung mit der poetischen zu verbinden. Von einer solchen Verabredung und gemeinschaftlichen Arbeit eines Dichters und eines Musikers vor dem letzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts hat sich keine Nachricht erhalten. Damals war es, als ein Dichter, der sonst vielleicht vergessen seyn würde, *Urbano Rinuccini* von Florenz, sich mit einigen der berühmtesten Tonkünstler und musicalischen Virtuosen vereinigte, ein Schauspiel zu Stande zu bringen, in welchem die Poesie mit der Musik den Triumph theilen sollte, der beiden Künsten in dieser Vereinigung nicht entgehen zu können schien ¹⁾. Ein Scherzspiel, *Daphne*, war der erste Versuch dieser Art, den sie zu Florenz im J. 1594 auf das Theater brachten. Diese *Daphne* nennt man deswegen gewöhnlich die erste Oper. Zufrieden mit dem Beifall, den sie eingeerntet hatten, wagten sie sich nun an ein musicalisches Trauerspiel (*tragedia per musica*); und die *Euridice* von Rinuccini, in Musik gesetzt von den drei Musikern, *Peri*, *Jacopo Corsi*, und *Caccini*, machte ein solches Glück, das von dieser Epoche an in Italien der Sieg der Oper über alle andre Schauspiele entschieden war. Zur Feier des Vermählungs

1) Die Stelle aller andern Notizen, die man über die Entstehung der Oper bei mehreren Litteratoren findet, vertritt ein Buch, das unter den kritisch-historischen Werken in der italienischen Litteratur seines gleichen nicht hat, wenn gleich der Verfasser ein Spanier ist: *Le rivoluzioni del Teatro musico Italiano — opera di Srafano Arzega*; seconda edizione, Venez. 1785. 3 Voll. in 8. — Ueberhaupt sind wenig kritische Werke mit so viel Verstand und männlichem Sinn geschrieben.

lungsfestes des guten Königs von Frankreich Heinrich IV. und der Maria von Medicis wurde diese Euridice zum ersten Mal aufgeführt.

Unvermeidlich mußte, sobald die Poesie mit der Musik gemeinschaftlich den höchsten Preis der Kunst davon tragen wollte, eine von beiden Künsten sich bequemen, der andern zu dienen. Der Musik war nicht zuzumüthen, daß sie sich der Poesie unterwerfen sollte; denn der Dichter konnte, wenn es ihm nicht an Beredsamkeit des Talents fehlte, den Musiker, aber nicht diese jenen, auf allen Schritten begleiten. Die Poesie konnte Wegweiserin der Musik überall seyn, wo diese in ihrer Sphäre war; aber sie konnte die Musik nicht in alle Sphären hinüberziehen, die sich der Dichter die Worte mit dem Denker zu eignet. Im Schauspiel wurden durch den musicalischen Vortrag noch besondre Einschränkungen des Dichters nöthig gemacht. Die dramatische Handlung durfte nicht mehr von großem Umfange seyn, weil das Singen mehr Zeit wegnahm. Ein Fehler der Oper Euridice von Rinuccini war es unter andern, daß sie noch fünf lange Acte hatte. Die musicalisch-dramatische Poesie war also ihrer Natur nach eine subalterne Poesie; und diese Natur konnte sie unter den Händen des größten Meisters nicht verlieren.

Auf die Euridice ließ Rinuccini in Verbindung mit seinen musicalischen Freunden noch eine Ariadne (l'Arianna) mit Beifall folgen. Das musicalische Schauspiel hatte nun die Gunst des italienischen Publicums für immer gewonnen. Rinuccini hatte nicht nur das Verdienst, nach dem Sinne seiner Nation und nach den Gesetzen des musicalischen Vor

Vortrags die Bahn für eine unübersehbare Reihe von Nachfolgern gebrochen zu haben; seine Opern blieben auch ein Jahrhundert, bis auf Apostolo Zeno, die besten in ihrer Art. Er war ein Mann von gesundem Geschmack und ein guter Versificator. Zu den Fortschritten der italienischen Poesie darf man aber die Entstehung seiner Opern nicht zählen. Von der Erfindung des vollkommenen Opernstyls, war er noch sehr weit entfernt. Seine Recitative sind nach dem Dialog der Schäferdramen geformt. Die Arien sind musicalisch modificirte Canzonen ^{u)}).

Die ernsthafteste Oper war noch nicht lange bekannt, als sich auch schon die komische, zwar weit roher in

u) 3. B. der Gesang des Orpheus.

Funeste piaggie, ombrosi, orridi campi,
 Che di stelle o di Sole
 Non vedeste già mai scintille o lampi,
 Rimbombate dolenti
 Al suon delle angosciose mie parole,
 Mentre con mesti accenti
 Il perduto mio ben con voi sospiro:
 E voi, deh per pietà del mio martiro,
 Che nel misero cor dimora eterno,
 Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.
 Ohimè! che sull' Aurora
 Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei.
 Misero! e sù quell' ora,
 Che scaldarmi a bei raggi mi credei,
 Morte spense il bel lume, e freddo e solo
 Restai fra pianto e duolo,
 Com' angue suola in fredda spiaggia il veruo:
 Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.

Auf diese beiden Stanzas folgt noch eine dritte, die auch mit demselben Refrein schließt.

in ihrer Art, aber dafür auch ganz im italienischen Nationalgeschmack zeigte. Die älteste komische Oper, deren Andenken sich erhalten hat, ist der *Amphiparnas* (*L'Anfiparnasso*) von einem gewissen *Dra- zio Vecchi* von Modena. Im J. 1597. kam dieser *Amphiparnas* zu Venedig gedruckt heraus. Wann und wo er aber aufgeführt wurde, weiß man nicht mehr. Auch gedruckt wurde dieses komische Singspiel eine litterarische Seltenheit. Spätere Litteratoren haben es wieder aus dem Dunkel hervorgezogen, in das es sich bald nach seiner Entstehung verloren zu haben scheint. So geschmacklos es indessen ist, so richtig traf der Verfasser den Ton, den sein Publicum hören wollte. Er zog die *Kunstkomödie* (*com-media dell' arte*) mit ihrem ganzen Personak, dem *Arlechino*, *Pantalone*, *Brighella* u. s. w. auf das musicalische Theater. Unbekümmert um die Poetik des *Aristoteles*, suchte er nur burleske Wahrheit. Deswegen bediente er sich auch nicht nur mehrerer italienischen Dialekte; er ließ den Spanier, der in seinem Stücke, wie gewöhnlich auf den italienischen Theatern, den *Spaviento* oder *Renommist* macht, spanisch singen, den Franzosen ein halb französisches Kauderwelsch, den Juden halb italienisch und halb hebräisch *). Die Existenz dieses *Quodlibet* angezeigt zu haben, mag hier genug seyn.

Zob

*) Z. B. vor der Thür eines Juden, der nicht aufmachen will, singen ein Franzose und die Juden den Wechsels-
gesang:

Fran. Tich, tuch, toch,
Tich, tuch, toch.
O *Hoborum gentibus!*

Si

Folge der Neigung zur musicalischen Poesie, die von nun an mit jedem Jahre in Italien zunahm, war erstens eine glückliche Verfeinerung des Rhythmus in der poetischen Sprache. Genau um die Zeit, als die Opern in die Mode kamen, wurden die lyrischen Sylbenmaße durch Chiabrera und Masino, die übrigens nur von dieser einen Seite einander gleichen und gleichen wollten, unverkennbar vervollkommenet. Jetzt erst singen die Italiener an, den musicalischen Werth ihrer schönen Sprache schätzen zu lernen. Aber die vermehrte Aufmerksamkeit, die die Dichter nun auf einen melodischen Sylbenfall und auf rhythmische Mannigfaltigkeit wandten, entfernte sie in einem Zeitalter, wo der Kleinigkeitsgeist zu herrschen anfing, unvermerkt immer weiter vom Geiste der wahren Poesie. Die Partei der Correcten verlor dabei fast noch mehr, als die der Excentrischen. Diese bewies durch ihre widersinnigen Concetti, daß es ihr doch wenigstens nicht an gutem Willen fehlte, sich über das Gemeine zu erheben. Aber die Correcten wurden nach und nach so genügsam, daß sie

zur

Sù prest: avri sù: prest.

Da hom da ben, che tragh zo l'us.

Ebrei. Ahi Baruchai,
Badanai, Merdochai,
An biluchan, cher milotran:
La Barucabà.

Fran. A no farò vergot, maide negot.
Ch' i fa la sinagoga?
O! che il Diavolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.

Ebrei. Oth zorochoth, Astach mustach,
Jochut, zorochoth,
Calamala Balachot.

zur Vollkommenheit eines Gedichts am Ende fast nicht weiter als rhythmische Schönheit verlangten.

Am nachtheiligsten wirkte die allgemeine Begünstigung der Opern auf die dramatische Poesie, die noch einer totalen Reform bedurfte. Die Dichter, so viel es auch deren gab, die sich zu dieser Reform bemühen fühlten, durften nicht erwarten, daß ein Meisterwerk der komischen oder tragischen Poesie, unter den höheren Ständen wie unter dem Volke, ein so empfindliches Publicum in Italien finden würde, als eine nur mittelmäßige Oper fand. Die sinnlichere Unterhaltung, die die Oper gab, nahm die erschlassenden Italiener, die den Geschmack am Denken schon zu verlieren anfangen, immer mehr gegen geistigere Genüsse ein. Die höhere Menschenkenntniß, ohne die kein wahres Lustspiel und kein wahres Trauerspiel bestehen kann, war dem Operndichter entbehrlich. Er brauchte nur Situationen zu ersinnen, Empfindungen halb und halb zu malen, die Ausführung seiner Skizzen dem Tonkünstler zu überlassen, und an geistvolle Charakterzeichnung kaum zu denken.

*

*

*

Auffallend ärmer wurde jetzt die italienische Literatur an Trauerspielen und Lustspielen, die noch unsere besondere Aufmerksamkeit verdienten.

Dramatische Werke, die Trauerspiele sein sollten, kamen noch genug zum Vorschein; aber auch nicht eines, durch das sich die tragische Kunst über die Kindheit erhoben hätte, in der sie seit ihrer Wiedergeburt

festsetzung in Italien kümmerlich am Gängelbände des Pedantismus fortschwankte. Genauere Nachrichten von den Trauerspielen des Zoppio, Antonio Desio, Andreini, Campeggi, Tortoletti, Buonarelli, Ceba, und Andern mögen die Büchersliebhaber bei den italienischen Litteratoren nachsuchen. Die biblische Geschichte des Sündenfalles, von Andreini zu einem Trauerspiele verarbeitet, ist durch einen Zufall merkwürdig geworden. Milton soll sie bei seinem Aufenthalt in Italien zu Mailand haben vorlesen hören und dadurch zur Erfindung eines ähnlichen Stücks begeistert worden seyn, das er in der Folge in sein verlornes Paradies verwandelte^{y)}. Auch der fruchtbarste unter den italienischen Tragikern, wenn man sie so nennen will, lebte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Er hieß Ortensio Scamacca, war ein Sicilianer, wurde Jesuit, und verfaßte über funfzig geistliche und weltliche Tragödien^{z)}. Dem rechten Wege am nächsten kamen die beiden Grafen Antonio Campeggi und Prospero Buonarelli. Der erste brachte einen Tancréd, der andere einen Soliman auf das Theater. Aber beiden fehlte es an Kraft, sich zu vervollkommen und eine Autorität zu gewinnen. Der Soliman des Grafen Buonarelli ist das erste italienische Trauerspiel ohne Chor.

Der

y) S. Mazzuchelli im Artikel Andreini.

z) Die meisten sind in der Dramaturgia des Lione Allacci verzeichnet. Ein ansehnlicher Catalog von mittelmäßigen und schlechten Trauerspielen der Italiener ist auch in den Anmerkungen und Zusätzen zu Sulzer's Theorie der sch. K. unter dem Artikel Trauerspiel zusammengetragen.

Der gemeinschaftliche Charakterzug aller Tragedien u. Trauerspiele ist das lyrische Pathos, das in ihnen statt des dramatischen in den Stellen herrscht, wo sie nicht ohne alles Pathos sind. So mächtig waren die Opernpoesie.

Das Lustspiel konnte tiefer sinken, als das Trauerspiel, weil es höher, als dieses, stand. Es dem sich nun gar die komische Oper auf die Seite der Kunstkomödie neigte, war für das regelmäßige Lustspiel in Italien alle Hoffnung verloren.

Das Andenken an ein fast ganz unbekanntes wordenes Stück aus dem vorletzten Decennium des sechzehnten Jahrhunderts verdient hier erneuert werden. Es hat den zweideutigen Titel: Der Lichtzieher (Candelajo); und der Verfasser ist kein anderer, als der Metaphysiker Giordano Bruno latinisirt Jordanus Brunus, von Nola, nach vielen litterarischen Abenteuern im J. 1600 in Rom als ein Ketzer verbrannt wurde. Er schrieb dieses Lustspiel, als er sich in Paris aufhielt und durch seine Verhöhnung des damals noch vergötterten Aristoteles nicht wenig Aufsehen und Aergerniß erregte. Sein Lustspiel wurde wenigstens dort im J. 1582 gedruckt^{a)}; ein verbes Stück; kein Muster der dramatischen Kunst; aber auch keine Farce; ein halb regelmäßiges, halb burleskes Product des Genies.

a) *Candelajo*, commedia del Bruno Nolano, *Achademico* (sic) di nulla *Achademia*, detto *il Fastidito*. In tristitia hilaris, in hilaritate tristis; *Pariggi* (sic), 1582, in 8. Dieselbe abscheuliche Orthographie, die Bruno's philosophische Schriften auszeichnet, findet man auch hier.

Uebermuths; voll unsauberer Poffen und energie-
 : Satyre. Auch in seinen Fehlern zeugt es von
 seltenen Geisteskraft seines Verfassers ^{b)}. Drei
 n damals allgemein bekannter Narren wollte Bruno
 dramatisch züchtigen, die romantischen Phantasten,
 philologischen Pedanten, und die Adepten der Als-
 nie; und zugleich wollte er zeigen, wie sich eine
 rheit in die andere verliert. Die drei Hauptpers-
 n in seinem Lustspiele wurden also, nach der Chas-
 ristik, die er selbst in der Einleitung voranschickt;
 fader Liebhaber, ein schmutziger Geizhals, und
 dummer Schulmeister, in gehöriger Verschiedens-
 ; jedoch so, daß es dem faden Liebhaber auch nicht
 Dummheit und Knickerei, dem schmutzigen Geiz-
 e nicht an Fadheit und Dummheit, und dem dum-
 Schulmeister nicht an Knickerei und Fadheit fehlt
 c). Wer Bruno's Manier, zu philosophiren,
 it, wird sie auch in diesem Lustspiele wieder erkens-
 ; und wer mit dem verben Wize dieses seltenen
 ofs zuerst von der komischen Seite durch den Licht-
 her bekannt geworden wäre, würde sich weniger
 idern, den Tiefsinn eben dieses Kopfes in seinen
 osophischen Schriften überall von Witz verbräunt
 entstelle zu finden. Mehr als Einen ernsthaften
 eck wollte er indessen, wie es scheint, durch sein
 Lust-

) Vergl. in Hrn. Prof. Buhle's Gesch. der neueren Philosophie, Band II. Abth. 2. S. 702 u; das Beste und Vollständigste, was bis jetzt noch über Bruno und seine Philosophie geschrieben ist.

) Rapportiamo primo l'insipido amante; secondo il sordido avaro; terzo il goffo pedante; de' quali l'insipido non e senza gofferia e sordi dezza; il sordido è parimente insipido e goffo; e il goffo non è men sordido e insipido che goffo. *Argomento.*

Lustspiel erreichen. Es sollte, wie er selbst sagt, auf "ein wenig die Schatten gewisser Ideen aufheben, vor welchen sich die dummen Teufel entsetzten, und hinter welchen, als ob es Teufel aus Dante's Hölle wären, die Esel weit zurückblieben" ^{d)}). Die Epilog stift des Aristoteles figurirt also preislich unter andern Caricaturen bei Gelegenheit auch in diesem Lustspiel. Den Plan des Stück's erläutert Bruno vorläufig durch eine Einleitung, in der er die drei Hauptrollen besonders skizzirt. Auf die Einleitung folgt ein Antiprolog (Antiprologo), und auf diese ein Proprolog (Proprologo), ein Paar Buffonerien, in denen er unter andern sich selbst, wie es scheint, nach dem Leben porträtirt hat als "einen Menschen von confiderabler Physiognomie, der aussieht, als ob er immer in Betrachtungen über die Höllenstrafen vertieft wäre; der nur lacht, um es zu machen, wie die Andern; ein verdrießlicher, starrköpfiger, seltsamer Mensch; immer unzufrieden; mürrisch, wie ein achtzigjähriger Grauloch; ärgertich und beissig, wie ein Hund, der sich schon tausend Mal gezauset hat" ^{e)}). Von einem Manne, der so wenig Complimente mit seiner eignen Person macht, ist nicht zu erwarten, daß er mehr mit Andern

d) Il Candelajo — in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe ombre delle Idee, le quali in vero spavento le bestie, e, come fossero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro. *Dedicato*

e) L'autore si voi lo conoscesti direste ch' have una physiognomia smarrita, par che sempre s'ii in contemplatione delle pene dell' inferno. Par s'ii stato alla pressa come le barrette; un che ride sol per far come fanno altri. Per il più lo vedrete fastidito, restio, e bizzarro, non si contenta di nulla, ritroso come un vecchio d'ottant'anni, fantastico com' un cane ch' ha ciccovuto mille spellicciate.

idern machen soll. Im Caricaturstyl zeichnet er, aber den drei Helden seines Stücks, auch die Nebenfiguren. Die Verwicklung ist unterhaltend genug. Die Katastrophe hat die größte Aehnlichkeit mit der in der Hochzeit des Figaro. Der romantische Phantast und Poetaster, der seiner Frau untreu ist, ist zum Beschlusse seine Frau statt der Schönen umarmen, für die er seufzt. Der Dialog ist nachlässig, aber durchaus natürlich und komisch. Durch das viele Latein, das der Schulmeister überall einmischt, ist das Stück ungenießbar für das große Publikum werden, für welches der Philosoph Bruno übrigens durch sittenlose Schwänke reichlich zu sorgen kein Bedenken trug¹⁾.

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde denn doch die italienische Literatur noch durch ein

1) Eine Probe von Bruno's Dialog mag ein Fragment aus der Scene seyn, in welcher der verliebte Phantast dem Goldmacher, der ihn zum besten hat, erzählt, daß er sich erst in seinem vierzigsten Jahre verheirathet habe, und doch noch in eine Andre verliebt sei.

Ber. S'il fuoco fusse stato di meglor tempra; non t' harrebbe fatto esca, ma cenere, e s'io fusse stato in luogo di vostra moglie, harrei fatto cossi.

Bon. Fate ch'io finisca il mio discorso; e poi dite quel che vi piace.

Ba. Seguite quella bella similitudine.

Bon. Hor essendo nel mio cor cessata quella fiamma che l'hà temprato in esca: facilmente fui questo Aprile da un'altra fiamma acceso.

Ba. In questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gl' Asini anch' essi cominciano a' — —

Bon. Come avete detto?

Berth. Ho detto che in questo tempo s'inamorò il Petrarca, e gl' animi anch' essi si drizzano alla contemplazione.

ein Lustspiel bereichert, das vor hundert andern ein ehrenvollen Auszeichnung werth ist. Wenig Theaterstücke, außer den Opern, sind auch von dem italienischen Publicum so gut aufgenommen worden. Das Stück heißt, nach einem schönen Landmädchen, die *Tancia* (la Tancia). Der Verfasser, Michelangelo Buonarroti der Jüngere, war ein Enkel des großen Malers, Bildhauers und Architekten gleichen Namens ^{g)}. Er gehörte zu den eifrigsten Beförderern der schönen Kunst in Florenz. Die Vorlesungen, die er als Akademiker hielt, sind, wie seine kleineren Gedichte, so gut wie vergessen. Aber seine *Tancia* wird noch jetzt als ein in seiner Art classisches Nationalwerk geschätzt. Es giebt auch kein italienisches Lustspiel, in welchem die Popularität mit der Feinheit und die Kunst mit der Natur gefälliger verschmolzen wären, wenn gleich der Aufwand von dramatischer Kunst, der zur Erfindung und Ausführung des Ganzen gehörte, nur gering ist. Buonarroti soll dieses Lustspiel großentheils in grammaticalischer Absicht geschrieben haben. Er wollte, wie man sagt, der Akademie della Crusca zur Bereicherung ihres Wörterbuchs eine Nachlese von acht toscanischen Wörtern liefern. Deswegen soll er seine *Tancia* im Dialekt der florentinischen Landleute geschrieben haben. Die Akademie hatte nun zwischen einer Menge von Wörtern, die sie als Provinzialismen verwerfen, oder als gut italienisch in ihr Wörterbuch eintragen konnte, das Auswählen. Wer aber von dieser grammaticalischen Absicht

g) *La Tancia*, di Michelangelo Buonarroti, Firenz. 1615. in 8. — Man findet dieses Theaterstück auch, wo man es nicht suchen sollte, im zweiten Bande der *Poesie scelte dopo il Petrarca*, Bergamo, 1756.

nicht des Verfassers nichts wüßte, würde sie aus dem Stücke selbst nicht errathen. Es ist ein ländliches Lustspiel, würde man sagen, und deswegen ein Stück im ländlichen Provinzaldialekt. Die Fabel ist sehr einfach; die Bewerbung einiger Nebenbuhler, darunter denen auch ein Städter ist, um einige schöne und native Landmädchen, mit einer kleinen Intrigue. Nur der Städter spricht Blicheritalienisch. Aber der ganze Dialog, des Städters sowohl, als der Landleute, die ihr florentinisches Bauernitalienisch reden, ist in achtzeiligen Stanzas durchgeführt. Buonarroti wollte zeigen, daß man diese schöne, zu aller Art von Darstellung schickliche Versart mit Unrecht seit einem Paar Jahrhunderten vom Theater ganz verbannt habe; und er bewies wenigstens, daß die Schwierigkeiten, die der dialogischen Natürlichkeit der Stanzas entgegen stehen, nicht unüberwindlich sind. Die Stanze stellt sich mit ihren Reimen bei ihm wie von selbst ein. Sie verkettet nur anziehender die kunstlosen Gedanken der redenden Personen, ohne durch irgend einen fühlbaren Zwang den raschen Gang des komischen Dialogs aufzuhalten^{h)}. In den munteren Chorgesängen, die in die Handlung verwebt sind, erkennt man wieder den Einfluß der Oper.

Durch eine andre komisch dramatische Composition dieses Michelangelo Buonarroti scheint seine grammatis

h) 3. B. in dieser Stanze:

Tan. Uh, i' non lo trovo; che dirà mio pa?

Pover' a me, e' mi griderà a testa.

Brigate, un agnellino, chi lo fa?

Oh, ch'egli è 'l cittadino! *Pier.* Ferma, resta;

Se tu cerchi un agnel, piglialo qua.

Tan. Dov' è e'? non lo trovo per la pesta.

Pier. Sinarrito agnello in selva io son di guai.

Tan. Voi siate d'un castron più grande assai.

mationalische Absicht deutlicher hervor. Er wollte aus den florentinischen Handwerkerdialekt und die dazu gehörige Kunstsprache in ein Lustspiel bringen. Da ihm des Stoffes für ein einziges Stück dieser Art zu viel wurde, dramatisirte er einen Jahrmarkt in fünf Lustspielen, oder in fünf und zwanzig Acten, die man nach Belieben, für fünf Lustspiele nehmen konnte. So vielen Beifall, als die *Lancia*, scheint aber der Jahrmarkt (*la Fiera*) nie gefunden zu haben¹⁾.



Die Nachahmer Marino's dürfen wenigstens in der Geschichte der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nicht ganz mit Stillschweigen übergegangen werden; denn damals war ihre Partei in Italien sowohl als in Frankreich, wohin die italienische Litteratur auf kurze Zeit vordrang, die herrschende.

Nach Frankreich hin glänzte unter den Marinisten vorzüglich Claudio Achillini²⁾, ein Jurist aus Bologna. So gut, wie er, hatte noch kein Dichter oder Versificator die poetischen Studien mit den juristischen in Harmonie zu bringen gewußt; denn er blieb den Vandekten so getreu, als den Musen am Parnasse seines Lehrers und Freundes Marino. Als Schriftsteller in der Rechtswissenschaft scheint er nicht haben werden zu wollen. Als Docent trug er für

i) *La Fiera*, di Michelangelo Buonarroti, Firenz. 1774. fol. mit Anmerkungen von Salvini.

k) Man muß diesen Achillini nicht mit einem andern verwechseln, der zur Secte des Tebaldeo und Serafini im funfzehnten J. H. gehörte. S. Mazzuchelli.

Wissenschaft mit ungewöhnlichem Beifalle zu Bologna, Ferrara und Parma vor. Er erwarb sich zuletzt durch seine Vorlesungen jährlich an funfzehnhundert Scudi. Aber sein Docentenglück war ihm nicht glänzend genug. In Rom suchte er, als sein Gönner, der Cardinal Ludovisi, unter dem Namen Gregor IX. Papst wurde, eine Ehrenstufe zu ersteigen. Als es ihm mislang, bahnte er sich durch eins der widersinnigsten Gedichte, das je den Namen einer Ode geführt hat; den Weg zur Gunst des Cardinals Richelieu in Frankreich. Richelieu beschenkte ihn mit einer schweren goldnen Kette, scheint aber auch nichts weiter für ihn haben thun zu wollen. Indessen hatte es Achillini so weit gebracht, daß er ein Landgut besaß, wo er im J. 1640 im Wohlstande sterben konnte.

Bis zu einer so gigantischen Monstrosität erhaben sehn sollender Gedanken, als die, welche Achillini zusammen reimte, hätte sich Marino selbst nicht verstiegen¹⁾. Aus der abgeschmackten Ode auf die Geburt des Dauphins (sulla nascita del Delfino), durch die sich Achillini die goldne Kette beim Cardinal Richelieu verdiente, kann man seine Poesie fast in ihrem ganzen Umfange kennen lernen. Da läßt er "dem gallischen Alciden einen Hercules geboren werden, dessen Windeln Triumphsahnen sehn sollen, weil er schon in den Windeln triumphirt." Da werden die Planeten und die Fixsterne aufgefordert, "die Ehre ihrer Blicke in den Windeln zu betrachten." Da wird
sogar

1) Rime e prose di Claudio Achillini. Venez. 1673. in 8. Die Prose sind ein schaafter Discorso accademico, und einige Briefe in ähnlichem Styl.

sogar den "gestirnten Grenzen der Welt" zugemuthet, "daß sie sich über die alten kreisenden Pole hinaus erweitern sollen, und die Erde und das Meer sollen wachsen, weil die Schultern Ludwig's für diese Last stark genug sind^{m)}." In diesem Style faselt die Dichterin fort, bis zum Beschlusse auch der Neid, der die Helden "mit Frost entflammt", verstummen, und das Glück, dem königlichen Knäblein zu Gunsten, auf des Versificators Gebot ekstatisch auf seinem Rade stehen sollⁿ⁾. Und doch ist dieser schwülstige Widerstand fast noch erträglicher, als die süßliche Witzerei in den Madrigalen und ähnlichen Reimwerken Achillini's^{o)}.

m) Hor che al Gallico Re nasce il Delfino
Anzi al Gallico Alcide un' Ercol nasce.
Le trionfate Insegne à lui sian fasce,
Perche in fasce trionfi ancor Bambino.
Lumi del Ciel, ch' ora veloci, or tardi,
Liberi d'ogni error intorno errate,
E voi, che fissi al Firmamento state,
Ecco in fasce l'onor de vostri sguardi.
Fuor degli antichi suoi Poli rotanti,
Le stellato confin s'allarghi al mondo,
Cresca la terra, e 'l mar, che à sì gran pondo,
Gli omeri di Luigi or son bastanti.

n) Die letzte Strophe lautet:

Qui confusa rimanga e resti immota
L'invidia, che di gelo i cori accende,
E la Fortuna omai senza vicende
Ferma estatica il piede in sulla rota.

o) 3. B.

Col fior de' fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro.
Al fior respiro, e 'l Pastorel sospiro.
Il fior sospira odori.
Lesbin respira ardori.
L'odor de l'una odoro.
L'ardor de l'altro adoro.
Et odorando et adorando i sento
Da l'odor, da l'ardor, gicia e tormento.

Von der üppigen Phantasie Marino's war ihm nicht eine Abndung zu Theil geworden.

In einer ähnlichen Biederkeit thaten sich viele Reiter, so gut sie konnten, hervor; und fanden lauten Beifall. Zwölf Auflagen erlebten in kurzer Zeit die Verse des Martinisten Casoni. Wer Lust hat, diese Art von Poesie in heraischen Episteln (epitole eroiche) glänzen zu sehen, lese die Verse des Antonio Bruni. Nur ein einziger unter den Dichtern, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nach Chiabrera und Marino für große Dichter halten, verdient in der Geschichte der Litteratur eine ausgezeichnete Stelle.

T e s t i.

Fulvio Testi, von gräflicher Familie, heißt bei den Litteratoren der italienische Horaz. Der erste Italiener, der als Dendichter in die Fußstapfen des Horaz, und wenigstens mit eben so viel Glück als Chiabrera in die des Pindar, trat, war er ohne Zweifel.

Die Vermögensumstände des Grafen Testi entsprachen nicht seinem Familientitel. Von Ferrara, wo er im J. 1593 geboren war, schickte man ihn schon als Kind nach Modena. Hier erregte er, sobald seine Talente sich zu entwickeln anfangen, die Aufmerksamkeit des Hofes. Das Glück schien nun für ihn nachhohlen zu wollen, was es versäumt hatte. Graf Testi spielte bald unter den Hofcavalieren zu Modena eine bedeutende Rolle. Er erhielt einen

Ritterorden nach dem andern. In welche politische Verhältnisse ihn sein thätiger Geist verwickelte, ist noch nicht hinlänglich aufgeklärt. Vielleicht machte er sich wirklich eines Staatsverbrechens schuldig. Wahrscheinlicher wurde er ein Opfer der Ränke. Sein Fürst, der Herzog Franz I. von Modena, ließ ihn im J. 1646 als Gefangenen auf die Festung setzen. Er starb im Gefängnisse noch vor dem Ende desselben Jahre.

Testi soll in seiner Jugend dem Strome der Andepoesie in der Manier Marino's gefolgt seyn. Das Studium des Horaz leitete ihn auf einen besseren Weg. Ein zweiter Horaz wurde er freilich nicht; konnte es auch deswegen nicht werden, weil er den Unterschied zwischen der italienischen Redseligkeit und der energischen Präcision des Horaz, wie es scheint, nicht einmal empfand, und ihn noch weniger durch seine Nachahmung des horazischen Odenstils in Vergessenheit brachte. Aber so gedehlt auch seine Oden sind, wenn wir sie mit ihren antiken Mustern vergleichen; und so weit sie in jeder Hinsicht hinter diesen zurückbleiben; so bemerkenswerth ist doch in ihnen der horazische Geist im Gegensatze mit dem Geiste der Zeit des Grafen Testi. Bis dahin war noch kein Italiener auch nur auf den Gedanken gekommen, in seiner Muttersprache den Horaz nachzuahmen; und im siebzehnten Jahrhundert schien es wenig wahrscheinlich, als je, daß man ihn mit Glück nachahmen würde; denn die Art von Begeisterung, die man damals für die wahre hielt, war zu verschieden von der horazischen. Testi empfand wenigstens die Fülle von praktischer Vernunft, die nach Horaz's Denkart ohne Zwang und Grübeleien zu einer philosophischen

phischen Odenpoesie wird. Seine Oden ^{p)} sind horazischer, als die irgend eines Italieners. In einigen näherte er sich, auch durch das Sylbenmaß, noch mehr den alten Canzonen ^{q)}; in andern suchte er die viereitigen Sylbenmaße des Horaz zugleich mit dem mythischen Styl desselben noch auffallender dem neuen Geschmacke anzueignen ^{r)}. Immer bemühte er sich, den philosophischen Ton seines Musters zu treffen. Wo es ihm aber auch mit dem morallischen Ernste gelang, entging ihm doch ganz und gar das Geheimniß der horazischen Odenkunst, die praktische Wahrheit mit der Freiheit des Geistes darzustellen, in welcher der wahr

p) In den *Poesie liriche* del Conte D. Fulvio Testi, Bologna, 1672, in 8va, liegen Oden, Opern, Trauerspiele, Canzonetten, ein Paar Fragmente von epischen Gedichten u. s. w. wie vom Zufall aufgehäuft durch einander.

q) 3. B. in der, die sich anfängt:
 Poco spazio di terra
 Lascian omai l'ambiziose moli
 A le rustiche marre, à i curvi aratri.
 Quasi che mover guerra
 Del Cieł si voglia a gli stellati poli,
 S'ergono Mausolei, s'alzan Teatri;
 E si lotan sotterra
 Fin sù le soglie de le morte genti
 De le macchine eccelse i fondamenti.

r) Eine seiner Oden fängt an:
 Poiche mirar la Maestà immortale
 Del celeste Motor Semele volse,
 E che cinto di fiamme in sen l'accollse,
 Bacco ne la sua morte ebbe il natale.
 Ma per temprar de la materna arfura
 Il concetto calor, nato à gran pena,
 Schiera di Ninfe in solitaria arena
 Il divino Fanciul presero in cura.

wahre Dichter dem wahren Philosophen begegnet, der diesen von seinem noch ernsthafteren Posten abließ, wollten. Mit andern Worten: Testi's praktische Philosophie war mehr erlernt, als aus ihm selbst entspringen; und, statt, wie Horaz, in poetischer Bündigkeit Wahrheiten auszusprechen, die sich, bei einer bestimmten Ansicht der Welt, seinem Gefühle aufgedrungen hatten, commentirte er in guten Phrasen nicht nur die längst bekannte Reflexionen¹⁾. Deswegen, weil er im Grunde eben so gern, als alle seine zeitgenössischen Zeitgenossen, Bilder und Phrasen für sich gelten ließ, wurden seine Oden ungefähr noch so lange, als jede dann geworden seyn wird, wenn, wie bei Horaz, der Aufwand von Worten nicht größer hätte seyn sollen, als der Reichtum der Gedanken. Indessen ist Testi's Sprache nicht lebend, und seine ganze Manier hat bei einer Leichtigkeit, durch die er sich hoch über einen Achillini an die männliche Festigkeit, an der es besonders dem gelassenen Marino fehlte.

Die Trauerspiele und Opern des Grete Testi scheinen zu seinem Dichterruhm nur wenig beigetragen zu haben; und doch mögen sie leicht zu ihm

1) Z. B. in einer Ode, wo das neuere Rom mit dem alten verglichen wird:

E frà sdegno, e pietà, mentre che miri;
Ove un tempo s'alzar Templi, e Teatri,
Or' armenti muggir, strider aratri,
Dal profondo del cor teco sospiri.
Mà de l'antica Roma incenerite
Ch' or fan le Moli, à l'Età ris'ascrive;
Nostra colpa ben' è, ch' oggi non viva;
Chi de l'antica Roma i figli imite.

en aus dieser Periode gehören. Dramatische Kunst
t sich in ihnen freilich nicht mehr, aber auch nicht
iger, als in den übrigen ernsthaften Theaterstücken
Italiener des siebzehnten Jahrhunderts. Den
haus lyrischen Ton haben sie auch mit ähnlichen
icken gemein; aber der Stoff zu den meisten ist
glücklich gewählt; und der Ausführung fehlt es
n der Harmonie der Sprache nicht an Leichtigkeit
Anmuth. Uebrigens würde man nicht wissen,
hes von diesen Schauspielen für den musicalischen
rtrag, und welches für die Declamation bestimmt
wenn es nicht auf dem Titel angemerkt wäre.

Insel der Alcina (Isola d'Alcina), nach der
stischen Fabel, heißt auf dem Titel ein Trauers
; aber die Scenen lesen sich ganz wie Recitative;
die Chöre der Sirenen, die denn doch ohne Zweifel
gesungen wurden, gehören zu den lieblichsten Ges
gen dieser Art. Es hat in jeder Hinsicht mehr
lyris

3. B.

Sir. 1. Non sì presto il capo inchina
Bella rosa porporina,
Che dal rastro incisa fù,
Come manca, come perde
Tutto il vago, e tutto il verde
Il bel fior di Gioventù.

Sir. 2. Neve sparfa in colle, ò in spiaggia,
Ove Febò il Cielo irraggia,
Si dilegua, e si dissà:
Tal la grazia, e la beltade
Tosto langue, e tosto cade
A l'ingiurie de l'età.

Sir. 3. Spiegò lente Aquila l'ale,
Tardo andò per l'aria strale,
Pigro il lampo in Ciel sparì,
Se miriam come leggiere,
Quando il tempo è del piacere,
Fuggon l'ore, e vanno i dì.

Inrischen Werth, als ein allegorisches - Gelegenheitsstück, das eine kleine Oper (*componimento per musica*) seyn soll und nicht einmal einen besondern Titel führt. In diesem Gelegenheitsstücke, das zu einer Vermählungsfester gegeben wurde, treten in grotesker Mischung die Nacht, die Religion, der Ruhm, Neptun, Triton, die Klugheit, die Tapferkeit, Minerva, ein Chor von Amazonen, die Sonne, die drei Parzen und die Ewigkeit auf. Die Ewigkeit muß unter andern ein langes und langweiliges Compliment zu Ehren der hohen Vermählten absingen. Solche Erfindungen, die dem römischen Horaz wohl nicht in den Sinn gekommen seyn möchten, erlaubte sich der italienische zur Abwechslung.

Auch zu einigen Epoden traf Testi die Zuthung. Es blieb aber bei Fragmenten. Von seinem Constantin sowohl, als von seiner Eroberung Indiens (*India conquistata*) sind nur die ersten Gesänge, und selbst diese nicht einmal ganz, bekannt geworden^{u)}.

Einen besondern Drang, komische Epoden zu Stande zu bringen, behielten die Italiener in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, nachdem Tassoni und Bracciolini diesen Ton angegeben hatten.

Nicht ohne komisches Verdienst in einzelnen Zügen, und dazu gut versificirt, ist der Felskrieg (l'Asi-

u) Alle diese dramatischen und epischen Versuche des Grafen Testi stehen in den (Anmerk. p.) angegebenen Poche liriche.

L'Asino) vom Grafen Carlo de' Dottori ober, die er sich auf dem Titel dazu nannte, Iroldo Crota a *). Das Werk hat seinen Titel von einer Fähr, auf der ein Esel als Wappen eines der Anführer in einem Kriege zwischen den Bürgern von Vicenza und denen von Padua figurirte. Plan und Ausführung sind dem Eimerraube des Tassoni nachgeahmt.

Bartolomeo Bocchini, ein andrer Nachahmer des Tassoni, glaubte die Modeneser und Bologneser noch ein Mal in einem komischen Kriege aufsetzen lassen zu müssen, den er in zwölf Gesänge unter dem Titel: *Le Pazzie de' Savj*) brachte y). Ein gewisser Antonio Lambertuccio war sein Held. Den reichen Stoff, den der derbe Titel verspricht, benutzte er nur oberflächlich.

Damals scheint auch das Leben des Mäcen (*Vita di Mecenate*) von Cesare Caporali von Vistojia von neuem in Umlauf gekommen zu seyn z); eine burleske Biographie in zehn Gesängen oder Abtheilungen, die immerhin auch eine komische Epopöe heißen mag, wenn sie gleich von den italienischen Literatoren nicht so genannt wird. Ihrer Entstehung nach

x) *L'Asino*, poema eroicomico, da Iroldo Crota, Venez. 1652, in 8. Man hat auch ein Trauerspiel, *Aristodemo*, Venez. 1657, von demselben Dottori.

y) *Le Pazzie de' Savj*, ovvero il Lambertuccio, da Bartolomeo Bocchini, Bologna, 1669, in 8.

z) Wenigstens wurde diese *Vita di Mecenate* zugleich mit den übrigen Scherzen desselben Verfassers und mit erläuternden Anmerkungen neu herausgegeben unter dem Titel: *Rime di Cesare Caporali*, Venez. 1656. in 8.

nach kann sie auch zu den komischen Gedichten aus der vorigen Periode der italienischen Litteratur gezählt werden; denn Caporali wurde ungefähr zu gleicher Zeit mit Tasso berühmt, so weit er es überhaupt worthätte er geistvollen Scherz von ergötzenden Poffen bis her zu unterscheiden verstanden, würde er in der besten Manier Berni's einer der ersten Dichter genannt seyn. Der Einfall, das Leben des wahren Mäcen zu einer Satyre auf die nachher sogenannten Mäcenaten und ihre litterarischen Schmeichler zu transferiren, war an sich schon nicht gemein. Aber Caporali führte seinen guten Einfall meist nur wie eine halbe Finade aus *). Das Beste in der ganzen Erfindung möchte wohl das Testament des Mäcen seyn, in welchem er z. B. den Ehrgeizigen seine Lustschlösser hinterläßt. Die Zeitgenossen Caporali's haben, nach diesem Testamente, eine Lotterie mit zwei Gewinnen geerbt, von denen der eine aus einem bankerotten Hospitale für bettelarme Tugenden, und der andre aus einer Goldgrube für vornehme Kuppler besteht **).

Phila

a) Die Biographie fängt an:

Mecenate era un' uom, ch' aveva il naso,
 Gl' occhi, e la bocca, siccome avem noi,
 Fatti da la Natura, e non dal caso.
 Si diletta va aver due gambe, e doi
 Piedi da caminare, e aver due mani.
 Da farsi da se stesso i fatti suoi.
 Scese per razza già da i Rè Toscani,
 E l'Avo del bisavo del suo avo
 Fece venire il cancro a i Romani.
 Fù buon Poeta, fu Soldato bravo,
 E si legge, ch' Augusto un dì gli disse:
 Capitan Mecenate, io vi son chiavo.

b) Item al secol nostro lasciò un lotto,
 Con due beneficiate d'infinito
 Valor — — — — —

Philosophen vermacht Mäcen einen Snop von der ersten Materie oder dem Urstoffe aller Dinge; den armen Dichtern eine Anweisung, wie sie es machen müssen, den Fürsten zu schmeicheln, und arm zu bleiben; den Kritikern ein abgenagtes Schinkenbein^{c)}. Derselben Salzkrone hatte aber Caporali nicht viele zu verstreuen; in seinen übrigen Gedichten, die fast alle in derselben Manier erfunden und ausgeführt sind, eben so wenig.

Aber keines dieser halb witzigen, halb possenhaften Reimwerke erhielt einen solchen Ruf, wie die Wiedereroberung von Malmantile oder, wie man es auch übersetzen kann, die Wiedereroberung der Tischtuchsburg des florentinischen Mahlers Lorenzo Lippi^{d)}. Etwas Neues in seiner Art war es im Grunde nicht; aber man sah es dafür an, weil es eine philologische Seltenheit war. Es entstand
gera-

Per le mendiche e misere virtudi.
Beneficiata uno spedal fallito;
— per i nobili ruffiani
Beneficiata un magazin di scudi.

- e) Veniamo ai legati di *Pedanti*,
Presuntuosi e brutti animallacci,
E della carne altrui viziosi amanti;
Che lasciò loro un valigion di stracci —
— — — — —
E un osso di presciutto spiluccato.

- d) H *Malmantile racquistato* di *Perlone Zipoli*, Firenz. 1750. in einem großen Quartbände mit einem überschwänglichen Apparat von philologischen und kritischen Anmerkungen und Erläuterungen. *Perlon Zipoli* ist ein anagrammatisches Spiel mit dem Namen *Lorenzo Lippi*. *Malmantile* heißt im florentinischen Italienisch ein altes, verbrauchtes Tischtuch. In *Lippi's* Gedichte ist es der allegorische Name einer Festung.

gerade um die Zeit, als das Wörterbuch der Akademie Della Crusca die größte Angelegenheit der italienischen Litteratur zu seyn schien, und wo mehrere Dichter nichts Rühmlicheres thun zu können glaubten, als den Lexikographen vorzuarbeiten, weil diese poetischen Bemühungen mit besonderem Dank anerkannt wurden. Die Florentiner, die nun nicht mehr ihren Provinzialdialekt als italienische Muttersprache geltend machen konnten, suchten um so ämsiger, ihre Provinzialismen wenigstens in der komischen Litteratur auf irgend eine Art unterzubringen. Was Michel Angelo Buonarroti der Jüngere in seiner Lancia für die litterarische Verewigung der Florentinismen gethan hatte, wurde durch Lippi's Arbeit noch übertroffen; denn Lippi suchte seinem Gedichte außer den grammatischen Provinzialismen der Florentiner noch die sprüchwörtlichen Ausdrücke einzumweben, an denen der florentinische Dialekt besonders reich ist. Seine Landsleuten in Florenz muß er dadurch einen unschreiblichen Genuß gewährt haben. Wenigstens ist außer Dante und Petrarch kein italienischer Dichter mit solchem Fleiße, gleich einem alten Autor, illustrirt und commentirt, als der Maler Lippi. Die richtige Schätzung seines Wises muß seinen Landsleuten überlassen bleiben.



Die Abfassung des großen Wörterbuchs der Akademie Della Crusca gab ohne Zweifel auch die nächste Veranlassung zur poetischen Verarbeitung mehrerer italienischen Dialekte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Der sicilianische Dialekt, der, nach einer alten, aber zweideutigen Sage ^{c)}, noch früher als der toscanische eine Dichtersprache gewesen seyn soll, wurde mit glücklichem Fleiße wieder hervorgezogen von Simon Rau aus Palermo, einem Geistlichen, der sich im allgemeinen Italienischen oder Toscanischen stetige Sonette und Canzonetten machte ^{f)}. Er starb im J. 1659. Die sicilianischen Stanzas scheinen von Rau weder erfunden, noch verbessert worden zu seyn. Sie gehören in dieselbe Classe mit den ähnlichen Gedichten vieler andern Sicilianer. Alle diese Gedichte haben aber unterscheidende Züge genug, wenn man sie mit der allgemeinen Poesie der Italiener vergleicht. In der sicilianischen Poesie vertreten Stanzas die Stelle der Sonette und Madrigale, so, daß gewöhnlich eine einzige Stanza ein ganzes Gedichtchen ist. Epigrammatische Feinheit mit Wahrheit und Tiefe des Gefühls in solchen Gedichtchen, so gut es überhaupt möglich ist, zu vereinigen, scheint auch nur den Sicilianern gelungen zu seyn; und die Lieblichkeit des sicilianischen Dialekts giebt diesen Spielen des Geistes noch mehr Anmuth. Auch die metrische Form der sicilianischen Stanza weicht von der gewöhnlichen Ottava Rima ab. Jene kennt nur zwei Wechselreime durch alle acht Zeilen ^{g)}.

Dem

c) Vergl. Erster Band, S. 46.

f) Einige der sicilianischen Stanzas des Simon Rau findet man nebst vielen andern in der Sammlung; *Scelta di canzoni Siciliane — raccolta per opera di Vincenzo Blasi e Gambacorta*; Palermo, 1753, in 4. Beigefügt sind lateinische, und gar nicht übel gerathene Uebersetzungen in Hexametern und Pentametern.

g) J. B. folgende von Rau:

Giacchè autru avanzu nun resta di mia,

Ch'

Dem paduanischen Dialekt hatte schon *Don* der Komiker Ruzzante die Ehre einer litterarischen Bildung erwiesen. Jetzt kam eine ansehnliche Sammlung paduanischer Gedichte von *Magagno*, *Non* und *Begotto* zum Vorschein^{b)}. In dieser Sammlung findet sich auch der Anfang einer Uebersetzung des rasenden Roland in's Paduanische. Aristos Name selbst ist aus *Lodovico Ariosto* in *Davido Ariosto* übersezt.

Früher noch sammelte man neapolitanische Volkslieder (Villanelle) und Arien, die aber nicht im neapolitanischen Volksdialekt gedichtet waren.

Ch' un' umbra nuda, un simulacru astrattu,
Ti lu mannu dipintu, acciocchi sia
Sta parti tua, com' è tua l'autra affattu;
Juncilu Tu cull' arma, ch' era mia,
E vidirai miraculu mai fattu;
Chissu sarrà lu vivu, ch' è cu tia,
Ed iu di chissu sarrò lu ritrattu.

Diese Strophe leichter zu verstehen, kommt Lesern, die sich in das sicilitanische Italienisch noch nicht hineinfinden haben, vielleicht die lateinische Uebersetzung gelegen:

De me nil quoniam, nisi sola est umbra superstes,
Effigies de me, nil, nisi sola manet;
Hanc tibi depictam mitto, potiaris ut ipsa
Altera pars veluti, Lux mea, tota tua est:
Et rogo junge animae, quae nobis praefuit olim,
Atque nouum terris experieris opus;
Nam pars ista, tuo quae stat sub pectore, viua,
Istius effigies atque ego partis ero.

b) *Rime di lingua rustica Padovana, di Magagno, Non, e Begotto, Venez. 1620. 4 Octavbändchen.*

i) Die Sammlung, die ich kenne, hat den Titel: *Primo (und so fort bis duodecimo) fiore di Villanelle e Arie Napolitane, raccolte a compiacenza de' virtuosi giovani, Venez. 1614. in 8.*

e meisten sind Serenaten, von Verliebten nach spasierender Art unter dem Fenster der Geliebten zu singen. Sie contrastiren durch ihre Simplizität artig mit der excentrischen Modedepoesie dieses Zeitalters^k).



Je näher die Geschichte der italienischen Poesie in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts vorrückt, desto ungeschlüssiger wird der unbefangene Geschichtschreiber, welchen Versificator er noch unter die italienischen Dichter zählen soll.

Einige unter den vielen Unberufenen, die noch immer, nach alter Art, Sonette und, nach neuerer, Oden und Canzonetten im Ueberfluß machten, verdanken den Ehrenplatz, dessen sie von den italienischen

schen

k) Eins dieser alten neapolitanischen Liedchen mag hier zur Probe stehen.

Mi parto, ah! sorte ria!
e'l cor vi lasciò, e l'afflitt' alma mia,
nè morrò nò, ch' amor non vuole. A Dio,
dolcissimo ben mio.

Mi parto, e sol mi guida
de l'alma, e del mio cor la speme infide.
ne morrò no, che 'l dolce affanno aviva,
dolcissima mia diva,

Mi parto, e vò lontano
sempre chiamando il vostro nome in vano
ne morrò nò, che 'l duol mi donna aita,
dolcissima mia vita.

Mi parto, o mia Signora,
che già del mio partir è giunta l'ora,
ne morrò no, ch' amor non vuole. A Dio,
dolcissimo ben mio.

schen Litteratoren gewürdigt werden, nur ihrer hohen Geburt. So z. B. der Prinz Leopold von Oesterreich, ein Sohn des bigotten Kaisers Ferdinand II. Geistlichen Inhalts mußten auch die Sonette dieses Prinzen seyn. Auch der kaiserliche General Montecuccoli, der in der Geschichte des dreißigjährigen Krieges berühmte ist, machte Sonette. Eben so der Prinz Leopold von Medici, der bis zum Jahr 1675 lebte.

Im Rufe eines der vorzüglicheren Dichter ist sich, wenigstens bei einigen Litteratoren, der Malteser Ritter *Ciro di Pers* erhalten. Er war aus dem Friaul, von adlicher Familie. Ein schönes Fräulein von Colloredo wurde die Laura seines Herzens und seiner Poesie¹⁾. Er starb im J. 1663. Seine poetische Manier, wenn man die Nachahmung fremder Manieren so nennen darf, schwankt zwischen der Exactheit der Petrarchisten und dem falschen Pathos der Marinisten^{m)}.

Mehr Aufmerksamkeit, als man ihm gewöhnlich schenkt, verdient *Francesco Melosio* aus der venezianischen Stadt Della Pieve. Ihm gehören die besten

1) *Poesie del Cavalier Frà Giro di Pers, Venez. 1674 in 8.*

m) Eins seiner Sonette fängt sich an:

Con la fronte vermiglia e'l piè dorato
Sorgea l'Aurora a ricondurne il giorno.
Sorgea piangendo, e di fioretti adorno.
Mentre ch' ella piangea, rideva il prato.

In einem andern nennt er die schwarzen Haarlocken auf der weißen Stirn seiner Geliebten ein. *Paradies in Clair-obscur gemahlt* (*dipinto a chiaroscuro il Paradiso*).

Besten komischen Sonette aus dieser Periode ⁿ⁾. Er parodirte den Styl der Marinisten, besonders ihre kaffinirten Gedanken ^{o)}. Drollig genug untersucht er 9. B. in einem Sonette die Gründe, warum ihm seine grausame Geliebte den Gebrauch des Schnupstabacks untersagt haben möchte, und findet, sie habe es nur gethan, um nicht, wenn er niese, mitleidig sagen zu müssen: "Gott helf!" ^{p)} Unter seinen Werken sind auch komische Arien und Recitative, und eine komische Oper, *Sidonio und Dorisbe*, die im J. 1642 zu Venedig aufgeführt wurde; eine der besten aus dem sebzehnten Jahrhundert.

Eine neue Epoche schien für die edlere Satire anzufangen, als der Maler *Salvator Rosa* unter

n) *Poesie e prose di Francesco Melosio. Venez. 1678. 3 Octavbändchen.*

o) Er kündigt ihnen bestimmt den Krieg an:

Voi che in stil Tarantara sonante
Gonfiate, con pericol di crepare
E sempre dietro al numero anelante
Giunger mai non sapete al singolare.

p) Hier ist das ergöhlliche Sonett:

Non vuol, chi d'ogni gusto ogni hor mi priva:
Ch'io porti di Tabaco un piccol vaso:
E quando il piglio, stà ritrosa, e schiva,
Quasi, prima, che a me gli dia nel naso.
Forse, perch' egli hà in sè virtù espulsiva,
S' hà con qualche argomento persuaso,
Che possa andarmi all' imaginativa,
E l' imagin di lei cancelli a caso.
Over: perche suol rasciugar la testa
Teme, che non disecchi, ò che non muti
Del pianto mio l'umida fonte, e mesta.
Ah no. Che mentre provoca stranuti,
Ed è questa mia vita à lei molesta,
Le spiace avermi à dir, quel: *Dio t'aiuti.*

unter die Dichter trat^{q)}. Er war im J. 1615 in Neapolitanischen geboren, bildete sein Talent zuerst in Neapel, dann in Rom aus, fand als Maler keinen wunderer und Meider, und schien so wenig auch als Dichter glänzen zu können oder zu wollen, daß seine Satyren, als sie in's Publicum kamen, von Vielen abgesprochen wurden^{r)}. Auf den Particularien seiner Lebensgeschichte liegt noch hier und da ein zweideutiges Dunkel. Verläumdet worden scheint er seyn. Seine Satyren erklären auch deutlich genug, warum er sich, besonders in einem Lande, wie Italien, Feinde in Menge machen und den feindseligsten Gerüchten aussetzen mußte, ohne seine Gegner durch etwas anders zu beleidigen, als durch die derbste und bitterste Sprache der Wahrheit. Salvator Rosa war ein rechtlicher Mann. Seine Verläumder, die ihn nachsagten, daß er eine Zeitlang zu einer Banditenbande gehört habe, waren ohne Zweifel geneigter, als er, nach Banditen: Art zu verfahren. Aber er war leidenschaftlich, feck, und spöttisch, unzufrieden mit der Welt, und zu sehr zufrieden mit sich selbst.

q) Salvator Rosa's Leben ist öfter erzählt, am genauesten von Hrn. Prof. Fiorillo vor dessen Ausgabe der Satyre Rosa's über den Mißbrauch der Malererei. In der neuesten und elegantesten Ausgabe der Satire di Salvator Rosa, ristampate a spese di G. Balcerri, Lom. 1791, ist eine Lebensbeschreibung vorgedruckt.

r) Darauf bezieht sich ein Sonett, das er seinen Satyren beifügte. Er spielt darin mit seinem Vornamen Salvatore (Heiland), erkennt in seinen Gegnern manche Pilatus und Judas, verbittet sich aber übrigens die Vergleichung zwischen sich und dem Heilande der Welt und erklärt nur, daß sein Pindus die Schädelstätte seiner Verläumder seyn werde.

Er haßte alles Uedle von Herzen; aber er war zu stolz und zu eigensinnig, als daß er seinem Unwillen nur auf die edelste Art hätte Luft machen sollen. Man lebte in Gesellschaften seinen Wiß, aber schwerlich ihn selbst. Seine Satyren schrieb er in der zweiten Hälfte seines Lebens. Er starb im J. 1673.

Hätte Salvator Rosa die lachende und doch edle Satyre, die noch immer keinem Italiener hatte gelingen wollen, in die Litteratur seiner Nation eingeführt, so würde er in dieser Dichtungsart Epoche gemacht haben. Aber so hell sein Verstand und so munter sein Wiß war, so wenig hatte er Talent zu der freieren Ironie, deren nur ein kräftig liberaler Geist fähig ist. Auch er hielt, wie seine Vorgänger auf diesem Wege seit Ariost, sarkastische Straßpredigten in der Manier Juvenal's für satyrische Poesie. Wie jenem fehlte auch ihm ganz die philosophische Geistesfreiheit des Horaz. Er brachte die italiensche Satyre in der Hauptsache nicht weiter. Aber er schwang die Geißel geschickter, als alle Nachfolger Ariost's. Seine unaffectirte und männliche Sprache unterscheidet ihn von den meistens einer dichtenden Zeitgenossen nicht weniger rühmlich, als seine kräftige Verachtung der Sitten, des Geschmacks und der Denkart der Menschen, die um ihn her den Ton angaben und herrschten. Die drei ersten seiner Satyren haben den Mißbrauch der Musik, der Poesie, und der Mahlerei zum Inhalt. Den Verkönnstlern seiner Zeit, die größten Theils Marinisten waren, sagt er in ihrer eignen Manier, daß sie am Himmel "das Saatkorn der Ewigkeit" und einen Stall voll Sterne sehen, und die Sonne zu einem Scharfrichter machen, der mit seiner Strahlenart den

Schatten die Köpfe abschlägt" s). Auch die abschmackten Namen der litterarischen Akademien sind ein Gespött l). Die Frechheit, mit der seine Jüngern das Epithet der Göttlichkeit eben so freigeigentlich einem Peter von Arezzo, als einem Ariost, zuschrieben, schmerzte ihn, so sehr er selbst Italiener war u). In der vierten Satyre: Der Krieg sagt er wenig Neues. Anziehender und triftiger ist die fünfte und letzte, der er den Titel *Babilonia* gab. In dieser erzählt er einen Theil seiner Lebensgeschichte, zählt fastisch die Gründe seiner Entfernung von Neapel auf und beschreibt seinen Aufenthalt in Rom, der Entzweiung auf die sich der Titel der Satyre vorzüglich bezieht. Schwerlich kamen diese gallenbitteren Herzenserkrankungen, die nur zu viel Wahrheit enthalten zu scheinen, vor Rosa's Tode in allgemeinen Umlauf.

s) Mentre lor serba il Ciel da Corpi sgombre
Biada d'Eternità, Stalla di Stelle,
 E in pensarlo il pensier vien che s'adombre,
 Fare il Sol divenir *Boia*, che tagli
Colla scura de raggi il Collo all' ombre.
 Mài chi di tante Bettiè da sonagli
 Legger può le Pazzie, se i lor Libracci
 Delle risa d'ogaun sono i Bersagli.

Satir. I.

t) Quindi è, che i nòmi lor sono gl' Oziosi,
 Gl' Adormentati, i Rozzi, e gl' Umoristi:
 Gl' Insensati, i Fantastici, e gl' Ombrosi:
 Quindi è, che dove appena eran già visti.
 Nell' Accademie i Lauri, e ne' Licci,
 Infìn gl' Osti oggidi ne son provisti.

Sat. I.

u) — Con esecrandi contrapposti
 Oggi il dar del *Divino* è cosa trita
 Agli sporchi Aretini, agli Ariosti,

x) *B. B. die Stelle:*

— Mài quel che m' ange, e mi spaventa

ich der letzten Satyre: Der Meid, fehlt es nicht kräftigen Zügen. Aber man muß ein großer Freund an Strafpredigten seyn, um der herben Poesie des Salvator Rosa nicht bald müde zu werden. Eine psychologische Merkwürdigkeit ist, daß dieser Mann Mahler ganz andern Ideen nachging und sich vorzüglich in einer kühnen Darstellung wilder Landschafts-gefiel.

Die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird von mehreren Litteratoren als die Zeit deriederherstellung des guten Geschmacks in der italienischen Poesie gepriesen. Mit besonderer Vorliebe nennen sie uns mehrere Dichter, die in dieser Periode ihr übriges beitrugen, den Styl der Marinisten aus Mode zu bringen. Aber das größte Verdienst dieses viel empfohlenen Dichter ist doch nur eine natürlichere Darstellung und eine correctere Sprache. Umser Correctheit willen würdigte besonders die Akademie Della Crusca Manche ihrer vorzüglichen Günst, wenig

Chi ei vien uom da ben, si parte un tristo;
E spesso il tristo assai peggior diventa:
Ed io lo sò, che in questi lidi assisto;
Quanti colmi di Dio, pieni di Zelo,
E Zelo, e Dio di rinegarci hò visto.
Oh Babelle, ò Babel; non sempre il Cielo
Di bambagia compon sferze, e flagelli;
Nè sempre i dardi suoi tempre han di gelo.
Pensier forse sariano assai più belli
I costumiaddrizzare, e non le strade,
Riformar l'ingordigia, e nò i capelli.

Sar. V.

Ch. Jahrb. & auf unsre Zeit. 439

ro der Caffee und das Bier, trafs
 , schließt Bacchus seine Rede mit
 af der Wein von Montepulcias
 r Weine ist. Nun fangen die Bac-
 anzen; die Satyrn wälzen sich auf
 ie Dithyrambe ist zu Ende. Von
 indung kann also hier gar nicht die
 Wahrheit und Feinheit der poetischen
 italienischen Weine kann nur ein
 z würdigen. Musterhaft aber ist in
 ie dithyrambische Versification und
 he 4). Hier und da blickt aus dem
 Neze und Physiologe hervor, z. B.
 rien und Muskeln spricht 5). Die
 einischer und echt florentinischer Aus-
 zeyle Redi's für die Italiener etwas
 Pisan

ie in pian di Lecore
 autar le Viti,

core
 quei tralci,

di ghiaccio asprissimo.

che nelle Vigne
 e di Castello
 il moscadello.

z. B.
 ie, in questo sangue
 arterie e i muscoli.

wenn er sich in seinen Versen nur recht eifrig der echt florentinischen Redensarten bediente und dadurch die Vollkommenheit des großen Wörterbuchs erleichterte; und wer die Ehre hatte, in diesem Wörterbuche citirt zu werden, galt in Italien von nun an für einen classischen Autor.

Einen großen Dichternamen erwarb sich der Arzt und Naturforscher Francesco Redi durch sein Dithyrambe: *Bacchus in Toscana*^{y)}. Wäre aber nicht Leibarzt des Großherzogs, ein verdienstvoller Gelehrter, und ein eifriges Mitglied der Akademie Della Crusca gewesen, so hätte man seinen Dichternamen wahrscheinlich mit weniger Enthusiasmus verkündigt. Die wirklich dithyrambische Darstellung war schon längst dem Angelo Poliziano^{z)}, und noch vor ihm selbst dem regellosen Marino in dem *Idyll Ariadne* bei allen Fehlern im Grunde besser gelungen. Das Gedicht des Redi ist eine poetische Kritik aller italienischen Weine. Diese Kritik ist eingefasst in einen mythologischen Rahmen. Bacchus kommt durch Toscana, setzt sich mit seiner Ariadne an einem Hügel nicht weit von einem großherzoglichen Lustschlosse nieder, und hält da seiner Geliebten eine lange lyrische Rede über den Werth und die Eigenschaften der bekanntesten Weine Italiens. Die Wahrheit und Feinheit dieser Wein-Kritik hat vermuthlich auch den Effect des Gedichts: Italien nicht wenig befördert. Nachdem alle Weine die Musterung passiert und gelegentlich alle übrigen

Gerrit

y) Die Ausgabe: *Bacco in Toscana*, di Francesco Redi, Venez. 1763, in 8, enthält auch eine Zugabe von hundert und fünfzig zum Theil ganz artigen *Gesundheitsrecepten* (*Braccia*) in Versen.

z) Vergl. im ersten Bande S. 281.

etränke, besonders der Caffee und das Bier, kräftig verspottet sind, schließt Bacchus seine Rede mit der Erklärung, daß der Wein von Montepulcias der König aller Weine ist. Nun fangen die Bacchantinnen an zu tanzen; die Satyrn wälzen sich auf der Erde; und die Dithyrambe ist zu Ende. Von Verdienst der Erfindung kann also hier gar nicht die Rede seyn. Die Wahrheit und Feinheit der poetischen Charakteristik der italienischen Weine kann nur ein Kenner richtig würdigen. Musterhaft aber ist in diesem Gedichte die dithyrambische Versification und die kräftige Sprache ^{a)}. Hier und da blickt aus demichter auch der Arzt und Physiologe hervor, z. B. wenn er von Arterien und Muskeln spricht ^{b)}. Die Mischung halb lateinischer und echt florentinischer Ausdrücke muß dem Style Redit's für die Italiener etwas Pitaval

a) z. B.

Accusato

Tormentato,

Condannato,

Sia colui, che in pian di Lecore

Prim' osò piantar le Viti,

Infiniti

Capri, e Pecore

Si divorino quei tralci,

E gli stralci

Pioggia rea di ghiaccio asprissimo.

Ma lodato,

Celebrato,

Coronato

Sia l'Eroe, che nelle Vigne

Di Petraja, e di Castello

Piantò prima il moscadello.

b) Bacchus sagt z. B.

Sù, sù dunque, in questo sangue

Rinoviam l'arterie e i muscoli.

der Königin Christina wenigstens nicht in der Absicht, mehr befördert zu werden, poetisch den Hof machte^{d)}. Die Oden, in denen er dieser Königin (la sacra maestà di Suezia) und dem König Jakob II. von England widmete, fielen bei allem Wörterpompe trivial genug an. Eifriger Katholicismus herrscht in ihnen statt dichterischer Begeisterung^{e)}. Aber seine übrigen Gedichte, außer denen, die ausdrücklich geistliche heißen, gehören zu den leichtesten und gefälligsten in ihrer Art, besonders seine Schäferspiele und Cantaten, wie er sie nannte, d. h. idyllenartige und andre Analogien, die er besonders für den Gesang bestimmte^{f)}. Der Operngeist spricht aus allen diesen Gedichten; wenig Gedanken, die nicht Jedermann zu den Ohren, aber ein natürlicher Empfindungsreiz.

d) Der erste Band der Poesie diverse del Sgr. Francesco de Lemene (Milano e Parma, 1726, 2 Voll. in 8^{te}) enthält die weltlichen, der zweite nichts als geistliche Verse, poesie sacre genannt.

e) Z. B. in der Strophe:

Ma dove volgo i carmi? A cui ragiono?

A Te, ch'orni la chioma,

Invitto Costantin, di lauro augusto?

No, benche già nel secolo verusto

Dar ti vedesse Roma

Guerrier di Christo, a la sua Fede il Trono.

GIACOMO, hor parlo a Te Figlio del Tuono:

Figlio del Tuon, se Folgore Tu sei,

Ch'abbatte de gli error l'empia Babelle.

Goda sovra le stelle

L'immortal Costantino i suoi trofei.

Ma da le stelle intanto a Te tramanda

Il titol di Pietoso, e quel di Grande.

f) Raccolta di cantate a voce solo ist ihr Titel in den Werken des Lemene.

blischen Versen^{g)}. Als geistlicher Dichter wollte sich der Graf von Lemene besonders hervorthun. Er brachte also die gesamte Theologie nach dem katholischen Bekenntniß in Sonette und Hymnen, die er in sieben Tractate (trattati) einteilte. Dieser Sammlung gab er ohne Bedenken den Titel: Gott (Dio), und widmete sie dem Vizegott (Vicedio) Innocenz XI. Geistliche Singspiele fügte er als Zugabe bei. Er starb, siebenzig Jahr alt, im J. 1704.

Der zweite Pindar seiner Nation nach Chiabrera sollte Alessandro Guidi werden. Er war im J. 1650 zu Pavia geboren. Die Königin Christina benkte ihm ihre vorzüglichste Gewogenheit. Sie zog ihn nicht nur an ihren Hof zu Rom, wo er förmlich ihre Dienste trat; sie arbeitete auch gemeinschaftlich mit ihm an einigen Gedichten. Ein Schäferspiel und Hymnen mußte Guidi auf Befehl seiner Königin nach ihrem Plane verfassen, und sie selbst fügte mehrere

- g) Z. B. in einer Art von Canzonette aus einer Cantate:
 La bella Sirenetta,
 Che l'alma mi rapi,
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.
 Scioglie voce homicida,
 Move sguardo pietoso,
 E con labbro vezzoso
 O ride, o par che rida.
 Dispensa, se canta,
 Tormento, piacere,
 Ti lega, t'incanta,
 Ma fa bel vedere.
 E se ben, ch' ella offende, e che diletta,
 Qual' hor si vagamente il labbro apri.
 E furbetta furbetta,
 Ma mi piace così.

rerer Verse hinzu, die sich noch jetzt von den durch kleine Striche unterscheiden, in die man geklammert hat, damit sie nicht verkannt werden. Berühmter, als dieser Endymion, sind Guidi's geblieben^{h)}; und wenn eine feierlich correcte und eine nicht immer misslungene Nachahmung rischer Wendungen und Bilder hinreichte, einem zu einem neuen Pindar zu machen, stünde auf dem Plage, auf den ihn die Litteratoren Nation gern stellen möchten. Große Gedanken das Innerste des Geistes ergreifen und das eines höhern Daseyns wecken, kommen in Odenpoesie nicht vor; auch keine kühneren Epik Phantasie, als die dem Nachahmungsgeiste sind. Aber von katholischer Rechtgläubigkeit sind Oden Guidi's durchdrungenⁱ⁾. Die beschriebenen Stellen sind das Beste in ihnen, wenn gleich auch

h) In den Poesie d'Alessandro Guidi, Verona, 1726, 8vo, findet man alle diese Gedichte beisammen.

i) In der ersten Ode, die an den Pabst Eleme XI richtet ist, heißt es z. B.

Così poc' anzi all' immortal *Cristina*
Feste del gran presagio illustre dona,
Che qualunque io mi sia, cantai sul Tebro,
E Roma allor da tutti i sette Colli
Alzò sua speme, e rallegrò gli affanni
Degli antichi suoi danni,
Ed il gran dì delle future cose
In mente si ripose:
La santa allor Religion converse
Ambo le luei in Cielo
Di lieto pianto asperse;
E, se non mento il vero,
Una candida luce i Templi cinse,
E un bel raggio si spinse
Entro il sacro di Piero ampio soggiorno,
E andò lambendo il sommo Altare intorno.

Ende des sechz. Jahrh. b. aufunsre Zeit. 445

Indarismen zuweilen ein wenig grell gegen ihr
isches Vorbild abstechen⁴⁾. Ein großes Geschäft
e sich Gvidi noch aus der geistlichen Arbeit, die
ischen Homilien des Papsts Clemens XI. in
nische Verse zu übersetzen. Der Verdruß, den
er einen gefährlichen Druckfehler empfand, der
n diese Uebersetzung eingeschlichen hatte, soll sein
Tod beschleunigt haben. Er starb im J. 1712.

Noch reicher, nicht an Ideen voll poetischer Kraft,
an wohlklingenden und nicht verwerflichen Versen
Benedetto Mengini von Florenz, ein im
fleißiger Dichter. Das Glück hatte ihn wenig
nfligt. Et war von geringer Abkunft und strebte
bens nach Beförderung, bis sich die Königin von
seden seiner annahm und ihn ihrer Akademie beiz
te. Als diese Gönnerin der italienischen Poesie
im

Zur Probe kann ein Theil einer Strophe (denn diese
Strophen sind lang) aus derselben Ode dienen:

Regna CLEMENTE, e vive Roma ancora,
Roma, sotto il tui piè por' anzi il tuono,
E il turbine facciano aspra dimora.
Tratti dall' ira in guerra
Procellosi vapori alzar le fronti
Dal centro della terra,
E scosse il fianco de' Latini monti,
Ondeggiar si vedean le Reggie, e i Tempj;
E le gran moli antiche
Temean gli ultimi scempj.
Stava pensoso il Tebro
Paventando smarrir l'usato corso,
Nè sperando soccorso
Già si credea costretto
Per voragini cieche, e strade ignote
Gire al mar senza nome, e senza lido.
L'Aquila del Tarpeo, che alle remote
Nubi sovente trionfando corse,

im Jahr 1689 starb, mußte Menzini wieder nicht davon er leben sollte. Zuletzt gab ihm der Pabst Innocenz IX. ein Canonicat. Er erfreute sich dessen nicht lange; denn er starb bald darauf, im J. 1701. Fast in allen Dichtungsarten, außer im Drama, hat er sich versucht. Vor den Auswüchsen der marianischen Poesie hütete er sich sorgfältig. Er afficirte nicht, und die Sprache stand ihm zu Gebot. In sein poetischer Gesichtskreis war sehr beschränkt. Eine passive Vernünftigkeit ist so ermüdend wie eine monotone Eleganz. Gern erwähnt er selbst sein Dichterberuf und des Muths, den ihm seine Freunde zusprachen ¹⁾. Mehr, als seine Lieder und Canzonen scheint, seine Poetik in Versen gefallen zu haben. Er mißt in diesem Lehrgedichte das poetische Werth ungefähr nach dem Maßstabe seines eignen Tastes, aber doch ohne es selbst zu wissen. Vor allen poetischen Tugenden rühmt er den Kunstfleiß ^{m)}. Tasso verhält

1) Eine Canzone fängt an:

Dia! lode al mio Redi; egli promise,
Che un giorno avrei corona,
Se all' Argivo Elicona
Il piè volgea, dove a me 'l cielo arrise.
Nel tempio del mio cuor sacrai suo detto,
Che sembreria sciocchezza
Di ciò, che più si apprezza,
Non averne quaggiù fervido il petto:
Io prestai fede al vero,
Poi mossi al gran sentiero.

m) Er nennt den Kunstfleiß geradezu die Kunst.

Or vedi, come l'Arte è, che disserra
Le dubbie strade: e come dal profondo
Pelago uscendo, il porto al fin si afferra.
Apollo oricrinito, Apollo il biondo,
Se dir bastasse, ogni poeta il dice,
E nel suo dir pargli toccare il fondo.

sich, nach Menzini's Kritik, zu Ariost, wie Virgil zu Homer; und Ariost und Homer haben den Fehler mit einander gemein, daß sie durch einen zu niedrigen Styl gegen die epische Grandezza sündigenⁿ⁾. Eine poetische Beschreibung des Paradieses (Paradiso terrestre) ist nicht das schlechteste unter Menzini's Gedichten. Hoch erhoben werden von einigen Litteratoren seine Satyren^{o)}. Fast scheint ihm diese Art von Poesie die natürlichste gewesen zu seyn, so wenig Satyre er auch in seine übrigen Gedichte hat einfließen lassen; denn er zeigt da eine Kraft und Reckheit, die man an seinen übrigen Versen vermißt. Aber man findet auch bald, daß diese Kraft und Reckheit nicht rein poetisch ist. Er tauchte, wie er selbst sagt, seine Feder in Galle, weil es ihm mit seinen dichterischen Bemühungen andrer Art nicht nach Wunsche ging^{p)}. Wer an Invectiven und dunkeln Anspielun-

Oh di senno e di cuor turba infelice!
 Ogni raggio, che a Febo il crin circonda
 Aspra fassi per voi folgore ultrice.
 Pur, se ti piace di solcar quest' onda,
 Osserva meco, se le sirti e i flutti
 Schiviam per Arte, a' desir tuoi seconda.

n) Ancor che l'umil stilo
 All epica grandezza faccia oltraggio,

o) In die mir bekannte Sammlung der Rime di Benedetto Menzini, Firenze, 1731, in vier Octavbänden, sind die Satire nicht mit aufgenommen; aber sie sind dem vierten Bande als eine Zugabe hinter dem Register angehängt, vermuthlich ohne Wissen der Censur.

p) Die dritte Satyre fängt an:
 Anch' io volea cantar d'assalti, e d'armi,
 E dando a divorar carne d'eroi,
 Del ventoso polmon far tromba a' carini.
 Ma per me, Apollo, son seccati i tuoi

Ruscel.

lungen, und an den sprüchwörtlichen Florentinismus, die diesen Satyren die pikanteste Natürlichkeit geben sollen, kein Wohlgefallen findet, wird sich nicht leicht durch alle Hindurch arbeiten.

Gewissenhafter enthielt sich Vincenzo da Filicaja aller Poesie, die auch nur den Schein der Unstößigen hatte. Sein durchaus ernsthafter Charakter schränkte sein Dichtertalent sogar fast ausschließlich auf moralische und religiöse Ideen ein. Diese Beschränkung war nicht affectirt. Als Mensch fand sein italienischer Dichter dieser Zeit in allgemeiner Achtung, als Filicaja. Er bekleidete zu Florenz, wo er im J. 1642 geboren war, mehrere öffentliche Aemter; und die Armen und Hilfsbedürftigen ehrten ihn als ihren Schutzgeist. Mit seinen Versen that er gar heim. Aber zwei Zeitgedichte von ihm, eine Trau- Ode auf die Belagerung von Wien, und eine Triumph Ode nach dem Entsatze dieser Stadt machten ihn so berühmt, daß er seit dieser Zeit zu den ersten Dichtern der Nation gezählt wurde. Die Königin von Schweden schrieb in den schmeichelhaftesten Ausdrücken an ihn. Filicaja besang nun auch sie in einer Ode, in der er von ihr wie von einem übermenschlichen Wesen spricht. Er

Ruscelli ameni, e dopo alla gran cena
Da bever non avranno gli auvoltoi,
Pur tenterò con satiresca avena,
Mentr' io bagno nel fiele il labro secco,
Far sentire una zolfa orrenda, e piena.
Dunque a Curculion, testa di becco,
Apprestate o schiavacci al ponte a mare
In luogo della toga un vil giusecco.

q) Man höre ihn:

Costei chi è, che a se fa guerra, e investe

I pro-

: lebte bis zum J. 1707. Alle seine Gedichte haben
 ie. gewisse classische Würde. Das Studium der Al-
 und der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts
 te auf keinen seiner Zeitgenossen bestimmter gewirkt,
 s auf ihn. Wie vertraut er mit der alten Litteratur
 ir, beweisen besonders seine lateinischen Ges-
 hte¹⁾. Nur etwas Neues vermochte er nicht zu leisten.
 eine Oden und Sonette gehören indessen zu den
 ten in der ernsthaften Art²⁾. Nur zuweilen wird
 seine

I proprj affetti, e fa dubbiar, se cosa
 Sia terrena, o celeste?
 Costei di se gentil nemica, e amante,
 Che 'l Tron ripudia, e col gran Dio si sposa?
 Costei, che al Mondo, al cieco Mondo errante
 Mostra del Ciel i veri
 Spinosi ardui sentieri?
 Qual sarà penna, che di là dall' Alpe
 Oltre ad Abila, e Calpe
 La porti a volo? e qual di lei sia degna
 Sfera che poi sostegna
 Il glorioso fortunato incarco,
 Onde or la Terra, e 'l Ciel dappoi fia carico?

r) Sie stehen in der neuen Ausgabe der Opere di Filicaja,
 Venez. 1781; zwei Octavbändchen.

s) Hier ist die erste Strophe der berühmten Ode auf den
 Entsch von Wien.

Le corde d'oro elette
 Su fu, Musa, percuoti, e al trionfante
 Gran Dio delle vendette
 Compon d'Inpi festosi aurea ghirlanda.
 Chi è, chi è che a lui di contrastar si vante,
 A lui, che in guerra manda
 Tuoni, e tremuoti, e turbini, e saotte?
 Ei fu, che 'l Tracio stuolo
 Ruppe, atterrò, disperse; e il rimirarlo,
 Struggerlo, e dissiparlo,
 E farne polve, e pareggiarlo al suolo.

seine Poesie, wenn er von Gott und der Königin Christina fast mit gleichem Andachtsenthusiasmus sprach (unleichtlich *).

Zu den correcten Dichtern aus dieser Periode gehört noch Alessandro Marchetti von Pistoja ein Mann von vielen Kenntnissen. Er übersetzte Lucrez in italienische Verse *). Die Gedichte des Lippo Lippi von Rom, vermutlich von niederländischer Abstammung, haben ähnliche Verdienste. In Carlo Maria Maggi, Rathsecretär und Professor der griechischen Literatur in seiner Vaterstadt Mailand, machte sich durch mancherlei nicht vernünftliche Gedichte bekannt. Im mailändischen Dialekt schrieb er ein Lustspiel.

Der letzte dieser Dichter, deren Werke in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts eine Art eleganten Epikus bildeten, ist Giovanbattista Zappi von Imola. Er brachte den größten Theil seines Lebens als Advocat in Rom zu. Auch seine Frau, eine Tochter des Malers Maratti, machte tüchtige Verse. Unter seinen eignen zeichnen sich besonders die leichten Canzonetten und einige Madrigale aus. Er starb im J. 1719.

*

*

*

D

Tu un punto, un punto solo.

Chè ei può tutto: e Città scinta di mura

E' chi fede ha in se stesso, e Dio non cura.

t) Z. B. wenn er singt,

Tutto in Dio m' immergo,

Sì m' insegna Costei, Costei, ch' è vera

Reina, e senza regno impera.

u) Seine Sonette und Canzonen hat sehr Edele Francesco der Vita d'Alessandro Marchetti (Venez. 1755, in 4to) beigelegt.

Die dramatische Poesie tränkete indessen
 fämmerlich fort.

Den letzten Versuch, den Italienern Trauers
 ptele in der Manier des lateinischen Tragikers Ses
 nera aufzudringen, machte der Jurist Vincenzo
 Gravina. Mit dem Ruhme dieses Professors des
 bürgerlichen und canonischen Rechts, der bis zum J.
 1718 lebte, würde es übel bestellt seyn, wenn seine
 juristischen Werke nicht mehr werth wären, als seine
 Verse. Abgerechnet eine gewisse philologische Haltung
 des Stils, sind seine fünf Trauerspiele *Palademes*
des, *Andromeda*, *Appius Claudius*, *Pa*
pinian, und *Servius Tullius* *) so steif und
 trocken, daß man sie nur unter dem Titel Juristis
 sche Nebenstunden als etwas Besonderes in der
 Literatur anführen sollte. In dem *Pa pinian* ma
 chen die Furien den Chor *).

Talent

x) Auf dem Titel dieser *Tragedie* (Venez. 1740, in 8vo)
 ist hinter *Vincenzo Gravina* auch nicht vergessen hinzuzun
 sehen *Giurisconsulto*; und dieses *Giurisconsulto* ist noch
 besonders bei jedem Stücke wiederholt, als ob es ju
 ristische Trauerspiele seyn sollten.

y) Da sprechen die Furien in juristischem Pathos:

Della caligine figlie pestifere
 Noi siam le Furie, sorte dal Tartaro,
 Per l'empio cerebro di rabbia incendiare
 A chi la nascita, e la potenza
 Trac da Settimio, invitto Cesare;
 Ch' a doppia sohle lascio l'Imperio.
 Ma 'l primogenito voluto a spargere
 Di Geta candido il sangue innoquio,
 Tutto per trarre a se 'l dominio.
 E con commettere tal scelleraggine
 Credea lo stolido più lieto vivere.

Talent zur dramatischen Poesie hatte unverkennbar Pier Jacopo Martello, Professor der schönen Literatur und Rathsecretär in seiner Vaterstadt Bologna, wo er im J. 1727 starb. Aber er geriet sogleich beim Auslaufe auf einen neuen Irrweg. Zu ersten Male zeigt sich in seinen Schauspielen, deren eine ansehnliche Menge sind²⁾, der Andrang der französischen Literatur gegen die italienische. Martello, der zur tragischen Darstellung noch ungleich mehr Beruf, als zur komischen, fühlte, glaubte, dem italienischen Trauerspieler nicht besser auf helfen zu können, als durch schulgerechte Nachahmung der Manier des Corneille und Racine, deren Ruhm sich zu seiner Zeit durch ganz Europa zu verbreiten anfing. Sein blinder Nachahmungsgeiz ging so weit, daß er sogar die im Italienischen unerträglichen Alexandriner mit Reimen, die seitdem auch, ihm zu Ehren, bei den Italienern Martellianer heißen, zur Versart seiner Trauerspiele wählte. Hätte er seine Muster mit mehr Ueberlegung nachahmen verstanden, so würde er leicht bessere Trauerspiele zu Stande gebracht haben, als man bis dahin in Italienischen hatte³⁾. Mit den Lustspielen, die er eben so versificirte, machte er eben so wenig Epoche.

Starr

Perchè discendere credono gli uomini
La sorte prospera dalla potenza.

2) Auf das Teatro Italiano di Pier Jacopo Martello, Bd. 1715, in zwei großen Octavbänden, folgten noch drei Bände: Seguito del Teatro &c. Auch Rime und Prose von ihm sind zu haben, in denen sich unter andern ein langes Gedicht auf die Augen Jesu befindet.

a) Italienische Alexandriner machen einen seltsamen Eindruck, wenn man sich kurz zuvor mit Dichtern des sechzehnten

Statt regelmäßiger Lustspiele wurden jetzt in Italien die unregelmäßigsten nach spanischen Originalen aufgeführt. Nur die Oper schien immer noch bestimmt, das Nationalschauspiel der Italiener werden zu sollen. Die Reform der Oper durch Apostolo Zeno war deswegen eine um so merkwürdigere Begebenheit für die italienische Poesie, weil dieser Mann gerade zur rechten Zeit kam.

Apostolo Zeno.

Nach einer langen Zwischenzeit, in der die besten Dichter der Italiener die Poesie nur innerhalb ihrer alten Grenzen nothdürftig behaupteten, empfand

zehnten Jahrhunderts beschäftigt hat. Indessen wußte Martello sie ganz gut zu verarbeiten. Hier ist eine Stelle aus der ersten Scene der *Perfidie*.

Rustano.

Signor, vedi a' tuoi piedi il tuo fedel Rustano,
Che t'annuncia vicino l'arrivo del Sultano.

Mustafa.

Su dunque ogni dimora, Campioni miei, si rompa;
L'apparato di guerra oggi si cangi in pompa:
Vadasi al genitore, ed il paterno ciglio
Goda de' suoi trionfi ne' trionfi d'un figlio.
Ma per qual via s'avanza?

Rustano.

Credo, Signor, per quella
Che i marmorei sepolchri de' Perli Rè fan bella.
Ma Zanghir?

Mustafa.

Visire, il buon germano è altrove
Presso a goder gli effetti di nolite, e di sue prove:
E gli è in Tauris.

Apostolo Zeno, ein Venezianer von griechischer Abkunft (denn seine Eltern waren Flüchtlinge von der Insel Candia) das dringende Bedürfniß einer Veredelung der Opernpoesie, und den Beruf, unter vielen andern Geschäften auch dieses zu übernehmen. Er war im J. 1669 geboren. Bei der ersten Entwicklung seiner Talente schien er nicht zum Dichter bestimmt zu seyn, wenn er gleich Verse machen konnte. Das Studium der Geschichte, der alten und der neuen, beschäftigte ihn vorzüglich. Aber eben dieses Studium veranlaßte ihn zur Reform der italienischen Oper. Die Trauerspieldichter hatten von jeher den Stoff ihren Erfindungen mit dem meisten Glück aus der Geschichte genommen. Dieselbe Richtung glaubte Apostolo Zeno der Oper geben zu müssen, wenn sie neu werden sollte, als sie seit Rinuccini gewesen war, was heißt, mehr, als ein dramatisirter Gesang ohne dramatisches Interesse. Den mythologischen Stoff wollte er deswegen nicht verbannen, nur nicht sich auf ihn beschränken. Ähnliche Versuche hatten schon Ottavio Testi und Andre gemacht; aber sie waren zu schwach gewesen, einen bestimmten Ton anzugeben. Zeno's Opern wurden von den Musikern und dem Publikum mit solcher Gunst aufgenommen, daß der Kaiser Carl VI. den berühmten Candioten an seinen Hof berief und ihm die zwei heterogenen Ämter eines kaiserlichen Historiographen und eines Theaterdichters übertrug. Zeno diente dem kaiserlichen Hofe in Prose und in Versen, so gut er konnte, bis in sein achtzigstes Lebensjahr. Er starb im J. 1750, als ihn Metastasio, sein Nachfolger in der Opernpoesie, schon verdunkelt hatte. Außer mancherlei Schriften, die seine Belesenheit und seinen Fleiß beweisen, hat er nicht weniger

3. B. Ende des sechz. Jahrh. b. auf unsre Zeit. 455

niger als sechzig dramatische Werke und fast alle für die Musik geliefert ^{b)}).

Werke der höheren Begeisterung und des Genies, das die Natur in ihrem Innersten ergreift und in hinreißender Darstellung wiederholt, sind die Opern des Apostolo Zeno nicht. Aber unter den Gedichten vom zweiten Range gehören sie zu den vorzüglichsten in ihrer Art. Apostolo Zeno hatte dichterisches Gefühl und gesunden Verstand. Er war ein glücklicher Versificator; aber er suchte das Wesen der Poesie nicht in schöner Versification. Seine Phantasie hob ihn nicht hoch; aber sie führte ihn auch nicht irre. Er verstand sich selbst, ging seinen Dichterschrift mit männlichem Ernste, affectirte keine Originalität, und schmiegte sich noch weniger als Nachahmer in fremde Formen. So gelang es ihm, seinen Opern eine Kraft zu geben, die sie auch ohne Begleitung der Musik nicht verläugnen. Auch wo man sie nicht bewundert, liest man sie doch gern, übersieht die matten Stellen, und freut sich der kräftigen und wahren, an denen sie leicht so reich seyn mögen, als alle ernsthaften Theaterstücke der Italiener vor Apostolo Zeno an ähnlichen Stellen arm sind. Für das Ernsthafte allein hatte Zeno dramatisches Darstellungstalent. Seine komischen Opern sind erzwungen. Eine unter ihnen, der Don Quixote ^{c)}, verdankt alles komische Interesse, das ihr nicht abgesprochen werden kann, dem spanis

b) Die vorzüglichsten sind gesammelt in den Poësie drammatiche di Apostolo Zeno, Venez. 1744, in 10 Octavbänden.

c) Don Chisciotte, in den Opp. Tom. IX.

lichten. Aber mit dem Plan einer Oper es genauer zu nehmen, schien ihm vielleicht nicht einmal der Mühe werth, weil das Publicum, für das er schrieb, noch wenig darauf geachtet haben würde. Denn zum Wesen der Oper schien damals schon theatralischer Pomp und Lärm so nothwendig als gute Musik zu gehören; und die Zuschauer waren mit Sehen und Hören so überflüssig beschäftigt, daß ihnen höchstens erst da so viel Freiheit des Geistes übrig blieb, als nöthig war, den poetischen Werth einzelner Scenen und das gehaltene Interesse des Ganzen zu schätzen.

Wie viel Zeno's Opern den Musikern noch zu wünschen übrig ließen, muß der Geschichtschreiber der Musik erzählen. Seinen Arien merkt man den Mangel der rhythmischen Ründung, die schon eine halbe Musik seyn soll, noch öfter an, als den Recitativen. Zuweilen gelang es ihm aber doch, den schönsten Sylbentact mit kräftigen und bestimmten Worten so zu vereinigen, wie es der Geist der Opernarie verlangt. Den Sturm der Leidenschaft verstand er dann mit eben der Wahrheit zu malen^{c)}, als Nührung und Zärtlichkeit^{d)}. Fast nie opferte er die Wahrheit der Empfindung

- e) Z. B. in der Cantate *Sissara* singt dieser Feldherr:
 Torri eccelsi a terra andranno;
 Sorgeranno
 Monti d'osse e di ruine,
 E squarciate,
 Lacerate
 Seno e crine,
 Ebreia madre piangerà.

- f) Z. B. in der *Iphigénie* singt diese beim Abschiede von ihrer Mutter:
 Madre diletta, abbracciami.

Empfindung einem schimmernden oder sententiösen Gedanken auf; aber er mußte auch einen interessanten Gedanken, in wenigen Worten ausgedrückt, zu einem sehr bestimmten Empfindungsbild, zu machen ⁸⁾. Eben so ergriff er zuweilen in einer glühenden Antithese die Natur, ohne mit ihr zu spielen. Er scheint auch der erste Operndichter gewesen zu sein, der Empfindungen durch ein Gleichniß in Arien maßte ⁹⁾.

Piu ti non rivedrò.
 Perdona al genitore,
 Conserva mi il tuo amore.
 Consolati; non piangere;
 E in pace io morirò.

- g) Z. B. wenn Iphigene singt:
 Verace o menzognera,
 Ti credo, o lusinghiera
 Mia speranza,
 Il raggio tuo sereno,
 Se non remedia al duolo,
 Sarà conforto almeno
 Alla costanza.

- h) In der Oper Griselda singt diese, als sie eine ländliche und vaterländische Gegend wieder sieht:
 Care selve, a voi ritorno,
 Sventurata pastorella.
 Quello é pure il patrio monte;
 Questa é pur l'amica fonte;
 E sol io non son pur quella.

- i) Z. B. in der Arie im Don Quixote:
 Se il Sol non feconda
 Col raggio sereno
 L'umor, che ha nel seno
 La bella conchiglia,
 Confuso coll' onda
 Perduto sen va.

Nach Apostolo Zeno kann kein italienischer Dichter aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nächst auf eine so ehrenvolle Erwähnung Anspruch machen, als Niccolò Fortinguerra, geboren zu Rom im J. 1674. Hätte er mit seiner Poesie Epoche gemacht, so würde ihn der Geschichtschreiber der Literatur über alle Dichter dieses Zeitalters stellen müssen. Aber rühmlich genug war es auch, ohne der Poesie eine neue Richtung zu geben, die verwandten Maschieren Ariost's, Berni's, und Tassoni's durch die glücklichste Nachahmung in einer einzigen Manier voll Wiß, Verstand und praktischem Sinn musterhaft zu wiederholen.

Fortinguerra's Talente drängten sich so wenig vor, daß es ihm, als er schon längst ein gebildeter Mann war, noch immer nicht einfiel, mit Ariost zu wetteifern. Er lebte in litterarischer Muße, um eigene Autorschaft unbekümmert. Oft unterhielt er sich, wie er selbst erzählt ^{k)}, mit seinen Freunden über die Dichter seiner Nation. Eines Abends, als von Ariost mit enthusiastischer Bewunderung gesprochen wurde, stimmte Fortinguerra gern mit ein. Aber so ganz unnachahmlich, wie seine Freunde meinten, sei denn doch, behauptete er, Ariost immer noch nicht. Im fröhlichen Gefühle seiner Kraft machte er sich verbindlich, einen

Ma quando ferisce
 Lo scoglio tenace
 Dov' ella sen giace,
 Passando il calore
 Per fine all' umore,
 Poi gemma si fa.

k) In einem Briefe an einen Freund. Er steht vor der artigen Ausgabe des Ricciardetto, Lond. 1767, in 8 Octavbändchen.

einen epischen Gesang in Ariost's Manier, der wenigstens unterhaltend für seine Freunde seyn sollte, und in derselben Nacht zu Stande zu bringen. Ob er nicht längst, weyn auch nur in halbem Scherze, ein solches Unternehmen gedacht hatte, sagt er nicht. Wahrscheinlich lag schon der Plan zu einem solchen Gedichte wenigstens zum Theil in seinem Kopfe fest. Er hielt Wort. Der erste Gesang seines *Ricciardetto's* (Ricciardotto) wurde in derselben Nacht abgefangen und geendigt. Er las ihn seinen Freunden vor. Ihr lauter Beifall war ihm Belohnung genug. Auf ihr beständiges Verlangen setzte er in guten Stunden das angefangene Werk fort. So wuchs es zu einem Gedichte von dreissig Gesängen an. Der Ruf dieses Gedichtes verbreitete sich bald. Aber unter keiner Bedingung wollte Fortinguerra erlauben, daß es vor seinem Tode gedruckt würde. Er ließ den Briefser *Carteromaco* (nach der griechischen Uebersetzung des Namens Fortinguerra) heißen; und diesen Namen behielt er auf dem Titel seines Werks auch nach seinem Tode. Er starb im J. 1735.

Die einzige Ursache, warum Fortinguerra so zurückhaltend mit seinem Werke that, war wohl seine Bescheidenheit nicht. Er zog den Frieden, in dem er lebte, den Verdrießlichkeiten vor, auf die er gesetzt seyn mußte, sobald er mit der Geistlichkeit in öffentliche Fehde trat. Denn der Spott über die Enttöbung des Christenthums durch den verdorbenen Clerus ist das kräftigste Salz seines *Ricciardetto* oder *Ricciardotto*. Den Namen gab er diesem Gedichte nach einem neuen Paladin *Carl's des Großen*. Die Erfindung scheint größten Theils von ihm selbst zu seyn, wenn er gleich, wie Ariost den falschen Turpin, einen Meister *Garbolin* seinen glaubwürdigen Gewährsmann

mann nenna. An symmetrischer Einheit des Plans war ihm auch eben so wenig, als seinem poetischen Lehrer Ariost, gelegen. Mit der wirklichen Geschichte, so weit sie seinen Plan berührte, spielt er so übersüßig, daß er seinen Richardett nach dem Tode Carl's des Großen den Kaiserthron besteigen läßt. Situationen zu mahlen, war ihm die Hauptsache. Die Fäden der Erzählung reißt er nach Lust und Laune ab und knüpft sie eben so willkürlich wieder an. Die ganze Composition ist Nachahmung der ariostischen. Auch der Ausführung liegt Ariost's Manier in den meisten Zügen unverkennbar zum Grunde. Aber die Farbe des Komischen trug er viel stärker auf. Dadurch näherte er sich der Schule Berni's und Tassoni's, und übertraf sie. So voll satyrischer Feinheit und Kraft, als der Richardett, ist weder Berni's verliebter Roland, noch Tassoni's Eimerraub; und diese Satyre hat um so mehr Werth, weil sie bestimmt und allgemein ist. Der wilde Ferragut oder Ferrau, der brutalste aller saracenischen Ritter nach Ariost's Erfindung, tritt im Richardett als ein Proselyt des Christenthums auf, aber ohne einen Zug von seiner Brutalität verloren zu haben. Er ist ein Mönch geworden, und lebt in einer Einsiedelei. Da findet ihn Rinald, den Fortinguerra nebst den meisten übrigen Rittern Ariost's wieder in Bewegung gesetzt hat. Aus einer kurzen Unterhaltung zwischen Rinald und dem neuen Pater Ferragut wird eine Rauferei. Beide sind noch im Faustgefecht begriffen, als Astolfo und Roland zu ihnen stoßen. Da bemerkt denn Astolf, daß wenn dieser Heilige selig wird, auch andre Schelme getrost hoffen dürfen¹⁾. Der Pater Ferragut zieht hiers

1) Ma quando lor diè conto del Romito

hierauf mit den andern christlichen Rittern dem Kaiser Carl zu Hülfe, nachdem man ihm begreiflich gemacht hat, daß sich der geistliche Stand sehr wohl dem Kriegerstande vereinigen lasse. Die widerliche Mischung von Frechheit und Bigotterie zeigt sich nun an in allen Thaten dieses durch die Tausche für den Dienst der Kirche gewonnenen Vorsehlers der christlichen Schaaren. Auf ihm besonders ruht das satirische Interesse des Gedichts. Komisch ist aber auch der herrschende Ton des Ganzen; und so oft auch dieser Ton absichtlich in's Burleske fällt, so fein und mannigfaltig ist er doch modulirt. Daß wir ein komisches Gedicht lesen sollen, sagten schon sehr bestimmt die Einleitungsstanzen ^{m)}. Es wird bemerkt, daß Ariost falsch berichtet hat, und daß das Land noch nicht wieder zur Vernunft gekommen ist. Carl der Große schickt deswegen, während in Aeth ein neuer Sturm gegen ihn selbst ausbricht, für

Rinaldo, e disse ch' era Ferrau;
 Restò dallò stupore ognun smarrito
 E ad una voce gridaron: Gesù!
 E tutto il caso, e tutto il fatto udito,
 Disse Astolfo: Non vo sentirne più.
 Se si salva costui, e va fra' santi,
 Una gran speme hanno avere i furfanti.

Cant. IV.

m) Fortinguerra sagt von seiner Muse:
 Voi la vedrete ancor (tanto e ragazza)
 Or quà or là saltar come un ranocchio:
 Nè in ciò la biasmo, nè fa cosa pazza;
 Chè dagli omeri in fin sotto il ginocchio
 La Poesia ha penne, onde svolazza;
 E va più presto che in un batter d'occhio
 Or quinci, or quindi; e così tiene attente
 L'orecchie di chi l'ode, e in un la mente.

Cant. I.

Paladine aus, den Rasenden zu suchen. Astolfo macht unter ihnen den Elegant. Als er in einem Walde vernimmt, daß er eine wunderschöne Frau erblicken soll, zieht er sogleich seinen Kamm aus der Tasche und pußt sich in aller Geschwindigkeit ⁿ⁾). Die Ausbrüche der sinnlosen Liebe, von der er dann entbrennt, sind unübertrefflich in's lächerliche gezeichnet. Indessen erlöst Rinaldo eine Schöne von zwei ungeheuren Riesen. Die eine, der er schon den Bauch gespalten hat, verschlingt den Ritter sammt seinem Pferde; aber er kommt wohlbehalten hinten wieder heraus; und da er die andre, die über und über gepanzert ist, nicht erlegen kann, ruft ihm eine Stimme vom Himmel zu, wie er es anzufangen hat. Wenn dieser Zug nicht einem guten Theile der burlesken Wunder gelten soll, die in den Heiligenlegenden vorkommen, hat Fortinguerra wenigstens Anlaß genug gegeben, ihn so auszulegen.

Man sagt nicht zuviel, wenn man den Richardett für das geistreichste und unterhaltendste aller romantisch-komischen Gedichte erklärt. Kahle Scherze in der Manier Berni's erlaubte sich Fortinguerra freilich auch wohl, aber doch nicht oft. Sein Witz ist gefälliger, als der des Tassoni, weil er weniger prätendirend ist. Der Satyre den Anstrich des unschuldigen Scherzes zu geben, reizte ihn mehr, als unversetzt

n) Astolfo a questo dir si mette in tasca
 La mano, e tranne fuori un pettin rado,
 E me' che sa, i suoi capelli strasca,
 E si rende pulito come un dado.
 Ridono i due, e dicono: Che frasca
 E' mai costui! egli è del parentado
 Certamente di Venere e d'Amore,
 Che ogni donna gli ruba e fenna e core.

stellt zu spotten. Deswegen hält man ihm auch in milderer Stellen williger zu Gute. Noch ein Vorzug des Richardetti ist die Abwechslung, durch die er in seinem ganzen Umfange den seinen, aber monotonen Cimetera Lazzoni's übertrifft. Die didaktischen Stellen, die mehreren Gesängen des Richardetti zur Einleitung dienen, darf man ohne Bedenken denen vorziehen, die Ariost an die Spitze einiger Gesänge seines Roland stellte^{o)}. Ariost's Klarheit und Leichtigkeit in der Darstellung und im Versbau hat sich kein Dichter mit mehr Glück zu eigen gemacht, als Fortinguerra.

Nicht diese Fülle der Phantasie und des Witzes, aber eine ähnliche Leichtigkeit und Klarheit, und die klassische Grazie, machen die Gedichte des Paolo Rolli, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden, in der sehr auszeichnenden Aufmerksamkeit werth^{p)}.

- o) Amore ed il vajuol sono due mali,
 Che tristo quei, che gli ha fuor di stagione.
 Pei giovinetti son medicinali,
 Che migliorano lor la compleSSIONe:
 Ma pe' vecchi son critici e mortali,
 Che uno li ammazza senza discrezione,
 E l'altro ognora a tal pazzia li mena,
 Che li fa di ciascun favola e scena.
 Quando si giugne ad una certa età,
 Che io non voglio descrivere qual è,
 Bisogna stare allora a quel che un ha
 Nè d'altro amante provar più la fè:
 Perchè, Donne mie care, la beltà
 Ha l'ali al capo, alle spalle, ed a' piè,
 E vola sì che non si scorge più
 Vestigio alcun ne' visi, dove fu.

- p) Die Gedichte, die man in den elegant gedruckten Rime di

Rolli war im J. 1687 zu Rom geboren. In der Gesellschaft eines englischen Großen, der ihn, damals noch einen jungen Mann, ausersah, in England die italienische Litteratur in Flor zu bringen, ging er nach London. Es war gerade zu der Zeit, als die englische Litteratur durch die Dichter und beredten Männer Pope, Dryden, Addison, Swift, und Andre, eine neue Richtung bekam. Rolli, den sein Gönner bei Hofe einführte, wurde italienischer Sprachlehrer der königlichen Familie. Er war also auf mehr als eine Art veranlaßt, sich mit der Sprache und Litteratur der Nation bekannt zu machen, bei der er Glück und Ehre fand. So wirkte durch Rolli zum ersten Male nun auch die englische Poesie auf die italienische. Rolli übersezte Milton's verlornes Paradies und viele kleinere Gedichte der Engländer in seine Muttersprache. Die Kraft und Simplicität der englischen Lieder und Elegien vereinigte sich in seiner Phantasie mit griechischer Grazie und Präcision. Denn auch die Alten las er fleißig. Er übersezte den Anakreon und Virgil's Eklogen. Martial's Epigramme ahmte er nach. Für die Engländer schrieb er eine italienische Sprachlehre. Auch wurden neue Ausgaben verschiedener italienischen Classiker durch ihn in London besorgt. Dreißig Jahr lebte er in England. Er wurde von den Gelehrten und Großen geachtet und erwarb sich ein ansehnliches Vermögen. Den letzten Theil seines Lebens brachte er wieder in Italien zu. Er starb, acht und siebenzig Jahr alt, im J. 1764.

Alle

di Paolo Rolli (Lond. 1717) findet, machen mit vielen andern einen Theil der Poetici componimenti del Sgr. Paolo Rolli aus, die 1761. vollständig, aber ohne alle Eleganz gedruckt, zu Venedig herauskamen.

Alle Gedichte Rolli's haben einen lyrischen Ton. Der Opernstyl hatte sehr auf ihn gewirkt. Seine Cantaten und kleinen Opern, die er für die musicalische Akademie zu London bestimmte, gehören zu den vorzüglichsten in ihrer Art ^{q)}. Merkwürdiger aber sind doch seine Hendecasyllaben (Edecasyllabi), Elegien und Lieder. Die letztern haben eine so gefällige Natürlichkeit und dabei einen solchen Reiz des Rhythmus, daß man sie fast eine Ausnahme die schönsten aller italienischen Lieder nennen möchte ^{r)}. Weniger gelungen sind die Oden. Auch die Elegien Rolli's sind nach denen des Ariost die einzigen in italienischer Sprache, aus denen die Dukt des Properz, und oft schönere, wiederklingt ^{s)}. In

q) In der ersten Sammlung der Gedichte des Rolli (Lond. 1717) fehlen noch alle diese für die Kunst bestimmten Gedichte.

r) Zur Probe mögen zwei Strophen dienen, in denen an England und den Engländerinnen die Rede ist.

Il Tamigi bellicoso
 E' un riposo al lungo giro,
 Dove in placido ritiro
 Sta la cara Libertà.
 Qual gentile e numeroso
 Stuol vegg'io di Ninfe belle!
 Ed oh quanta ammiro in quelle
 Leggiadria, Vizzo e Beltà!
 Vanno acconcio i corti crini
 Con tal' arte, che par senza:
 Ma la vaga Negligenza
 Via più bello il Bello fa.
 Vanno avvolte in seta e in lini
 D'una semplice ricchezza.
 Oh qual fregio è alla Bellezza
 La gentil Semplicità!

s) Er charakterisirt selbst seine Elegien:
 Torna ne' versi miei, molle Elegia,

hendekasyllaben sind Nachahmungen der ähnlichen Gedichte des Catull. Etwas Anmuthigeres giebt es in der italienischen Litteratur¹⁾.



Während Rossi in London die englische Poesie mit der italienischen in Verbindung brachte, drängte hindessen die französische immer mächtiger in den fernenden Italien vor. Man übersieht die merkwürdigsten Ereignisse in der letzten Periode der poetischen Litteratur der Italiener im lehrreichsten Zusammenhang, wenn man die verschiedenen Versuche, das italienische Theater zu vervollkommen, zum Leitfaden zählt.

Der Ernst und Eifer, mit dem man seit dem Einflusse der französischen Litteratur in Italien ein Mass

tiog

Ma spogliata di lagrime e sospiri
 Porta la tua dolcissima armonia.
 E' sparita dinanzi a' miei desiri
 La fredda nube del timor, che al Cor
 Minacciava la pioggia de' martiri;
 Torna, che nelle tue note canore
 Egeria mia da' suoi begli occhj neri
 D'eterna gioja infonderà splendore.

- 1) Man lese z. B.
- Piangete o Grazie, piangete Amori!
 Della mia Ninfa nel volto pallido
 Tutti si perdono gli almi colori.
 O amica Venere, o di Cupido
 Vezzosa Madre nata in Oceano
 E poi da Zeffiro sospinta al lido,
 Scendi d'Egeria su 'l molle letto,
 E co' bei lumi quel mal che opprimela,
 Scaccia dal morbido suo bianco Petto.

tionaltheater zu erhalten suchte, das mit dem französischen wetzfeuern sollte, beweiset, daß doch noch ein Rest des poetischen Unternehmungsgeistes übrig geblieben war, die den Italiener des sechzehnten Jahrhunderts charakterisirte. Sie beweiset zugleich die Eitelkeit aller Versuche, einer Nation, die sich nicht wie nasser Thon verarbeiten läßt, durch Nachahmung eines ausländischen Styls einen neuen Geschmack aufzudringen.

Martello hatte mit seinem Bestreben, ein italienischer Corneille zu werden, nur das Ziel der Unmöglichkeit erreicht, bis zu dem ihn auf's Höchste die unbedeutende Schule begleitete. Apostolo Zeno, in das italienische Theater im Sinne der Nation umzurüsten, hatte Epoche gemacht. Immer bestimmter nahm die Oper den Charakter eines italienischen Nationalschauspiels an. Aber das Schauspiel ohne Gesang wollte man auch nicht aufgeben, besonders nicht, damit das französische Theater in keiner Hinsicht das italienische übertreffen sollte.

Die Stufe, auf der Martello als Trauerspieldichter stehen wollte, suchte als Lustspieldichter zuerst Giovan Battista Fagioli, ein florentinischer Gelehrter, zu ersteigen. Er wollte der Lucretius der Italiener werden. Lustspiele genug verfaßte er^{u)}. Seine Darstellung der neueren Sitten ist natürlich, sein Dialog ungezwungen, und seine Sprache so rein, wie es die Akademie von der Crusca nur wünschen konnte. Aber man muß ein sehr toleranter Besitzer negativer Vorzüge seyn, um eins dieser Lustspiele

u) Sieben Bände beträgt die Sammlung der *Commedie* di Gio. Battista Fagioli, Venez. 1753.

des correcten Fagiuoli ohne Ermüdung durchzulesen. Die komische Kraft der Darstellung fehlt ihnen fast ganz und gar. Es sind artige Conversationsstücke, aber ohne Wiß und ohne dramatisches Leben. Mit den Lustspielen des Cecchi, dessen unter den Komikern des sechzehnten Jahrhunderts gedacht werden mußte, haben sie die meiste Aehnlichkeit. Personen aus den unteren Ständen ließ Fagiuoli gelegentlich im echt florentinischen Volksdialekt reden. Das gefiel den Florentinern. Aber dem Lustspiele war nicht damit geholfen. Fagiuoli starb im J. 1742.

Mit poetischem und patriotischem Eifer nahm sich jetzt auch der Marchese Scipione Maffei des italienischen Theaters an^{x)}. Dieser verständige und gelehrte Mann, der im J. 1675 zu Verona geboren war, hatte, wie fast jeder italienische Schriftsteller vor einigem Talent, schon in seiner Jugend Verse gemacht^{y)}. In seinen reiferen Jahren wandte er seinen Fleiß mehr auf Geschichte, Alterthumskunde und Physik. Er wollte in keiner Wissenschaft ganz ohne Kenntnisse seyn. Aber auch von der Poesie wollte er sich nie ganz lossagen. Er legte es sogar auf ein philosophisches Lehrgedicht von hundert Gesängen an; und nichts Geringeres, als das unendliche Band der Jugend

x) Ein recht gut geschriebenes Elogio del Maffei vom Marchese Ippolito Bindemonte, vor der Ausgabe der Opere del Maffei, Venez. 1790, in 16 Octavbänden, gibt über das Leben und die Schriften des verdienstvollen Mannes die nöthige Auskunft.

y) Die Rime e prose di Scip. Maffei, die im J. 1719 zu Venedig in 4to herauskamen, enthalten Gedichte von allerlei Art.

gend und Glückseligkeit, wollte er dadurch in ein poetisches Licht stellen. Es blieb aber bei einem sehr unvollkommenen Anfange²⁾. Der Verfall des dramatischen Geschmacks in Italien schmerzte ihn tief. Sein erster Versuch, das Schauspiel ohne Gesang wenigstens wieder zu der Stufe zu erheben, auf der es im sechzehnten Jahrhundert stand, war eine neue Sammlung der besten Lustspiele und Trauerspiele aus jener Zeit. Er gab diese Sammlung heraus³⁾, weil den meisten Schauspielern seiner Zeit kaum das Daseyn dieser Stücke bekannt war. Der ungemessenen Bewunderung der französischen Tragiker Grenzen zu setzen, schrieb er eine Kritik der *Androgune* des Corneille. Endlich faßte er den muthigen Entschluß, selbst als Trauerspieldichter seiner Nation ein Muster zu geben, das keine peinliche Nachahmung weder der antiken, noch der französischen Trauerspiele seyn, und die wahren Vorzüge beider vereinigen sollte. So entstand seine berühmte *Merope*, die zum ersten Male im J. 1714 zu Venedig gedruckt wurde⁴⁾. Kein dramatisches Gedicht hat jemals mehr Aufsehen erregt, als diese *Merope*. Mehr als sechzig Auflagen sind nöthig gewesen. Noch jetzt verwahrt man das eigenhändige Manuscript des Verfassers als eine Reliquie in der Bibliothek *Saibante* zu Verona. Der gefährlichste unter den Tadlern der *Merope* wurde in der Folge Voltaire. Aber auch seine vielgeltende Stimme konnte den Enthusiasmus der Partei nicht niederschlagen,

die

2) Man findet ihn in den eben angeführten *Rime e prose*, p. 35. sqq.

3) Unter dem Titel *Teatro Italiano*, 1723, in 3 Bänden.

4) Bibliographische Notizen über diese und die folgenden Ausgaben stehen vor dem 12ten Bande der *Opere del Maffei*.

Die in und außer Italien eine neue Epoche des italienischen Theaters verkündigte. Die neue Epoche blieb aus. Ein Werk des nüchternen Geschmacks ohne Originalität, wie diese *Merope*, konnte wohl der Reihe der Nachahmungen, in die es selbst gehörte, eine etwas veränderte Richtung geben, aber so wenig den Geschmack des Publicums umbilden, als die Entstehung einer neuen Schule von Dichtern veranlassen.

Von den französischen Trauerspielen, die damals schon für classisch galten, unterscheidet sich Maffei's *Merope* durch die absichtliche Vermeidung aller romanischen Galanterie. Die älteren Trauerspiele der Italiener übertrifft sie durch eine verständige Erneuerung der antiken Simplizität und Innigkeit, ohne Nachahmung der Nebensachen in den Werken der griechischen Tragiker. Die Sprache des Stücks, in gewöhnlichen Jamben ohne Reim, ist correct und edel. Kein hochtönender Phrasenprunk entstellt den wahren Ausdruck des tragischen Gefühls. Auch der Dialog geht einen natürlichen und nicht gravitatisch abgemessenen Schritt. Der falschen Feierlichkeit, zu der sich das italienische Trauerspiel im Joche der Nachahmung immer geneigt hatte, konnte die *Merope* bestimmt entgegenwirken. Aber wahrhaft tragisches Interesse haben doch nur wenige Scenen. Die Erfindung ist mehr fein, als außerordentlich. Cresphont, ein junger Prinz von Messene, ist der Grausamkeit des Usurpators Polysphont entgangen. Nachdem er herangewachsen, ohne zu wissen, wer er ist, macht er sich auf den Weg nach Messene, gerade um die Zeit, als seine unglückliche Mutter *Merope*, die von ihm so wenig Nachricht hat, als er von ihr etwas weiß, von dem Usurpator Polysphont mit Vermählungsanträgen bedrängt wird. Der

junge Prinz, der unter dem Namen Megisth auftritt, wird unterwegs von einem Räuber angefallen. Er muß den Räuber tödten, um sich seines eignen Lebens zu erwehren. Er wird dafür selbst als ein Mörder in Verhaft genommen. Eine Combination von Umständen macht es der Merope wahrscheinlich, daß der Getödtete ihr Sohn ist. Sie geräth aus Verzweiflung in unbegrenzte Wuth gegen ihren eignen Sohn, den sie nicht kennt. Auf dieser Verwicklung ruht die wichtigste Nührung der vorzüglichsten Scenen. Der Verfasser des Aristoteles, daß das Trauerspiel die Zuschauer in beständiger Besorgniß erhalten soll, ist durch sein neuvermuthetes Stück mehr Genüge gethan. Der Contrast zwischen der Wuth der verzweiflungsvollen Mutter, die unwissend ihren Sohn durchaus umzubringen will, und der resignirenden Unschuld des Sohnes, in dessen Mutter richtiger abhandelt, als sie ihn, ist vornehmlich durchgeführt. Aber fast alle Zwischenscenen sind frostig. Der Zufall muß gar zu oft das nahe Unglück abwehren. Und die Katastrophe ist weder rührend

c) Eur. Eccomi a' cenni tuoi.

Mer. Tosto di lui

T'assicura.

Eur. Son pronto, or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.

Egi. Comé!

E perchè mai fuggir dovrai, Regina?
Non basta dunque un sol tuo cenno? Imponi!
Spiegami il tuo voleri! Che far poss'io?
Vuoi, ch'immobil mi renda? immobil sono.
Ch'io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch'io t'offra inermi il petto? eccoti il petto.

Ism. Chi crederia, che sotto un tanto umile,
Sembante tanta iniquità s'asconda?

Mer. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
Leghiamlo sì, che poi si scuota in vano. *ecc. ecc.*

Atto III.

noch erschütternd. Der junge Prinz erfährt im kritischen Augenblicke, wer er ist. Wie er darauf den Usurpator im Tempel ermordet, wird weitläufig durch seinen Boten berichtet.

Reformator des italienischen Lustspiels zu werden, war Maffei noch weniger berufen. Die besten Stücke, die er für das komische Theater schrieb^{d)}, scheinen auch nur wenig bemerkt worden zu seyn. Das Beste in ihnen ist der patriotische Eifer gegen die knechtische Nachahmung des französischen Gesellschaftsceremoniells und die Entstellung der italienischen Sprache durch französische Wörter. Maffei starb, achtzig Jahr alt, im J. 1755.

Unentschieden, wie vorher, schwankte der Geschmack des italienischen Publicums zwischen heterogenen Gattungen der komischen Kunst. Die uralte Kunst: Comödie behielt ihre Verehrer. Aber es fehlte auch nicht an unbedeutenden Lustspielen im französischen Styl. Wo es den Verfassern derselben an Wiß gebrach, halfen sie sich mit moralischen Tendenzen. Der englische Roman Pamela wurde deswegen von mehr als einem Lustspielversettiger auf das Theater gebracht. Durch Uebersetzungen französischer Lustspiele glaubte man sich auch kein kleines Verdienst um das italienische Theater zu erwerben. Das Publicum schien sogar zu verlangen, daß die Scene des italienischen Lustspiels bald in Paris, bald in London seyn sollte. Einschläfernde Trauerspiele, die Nachahmungen der *Merope* des Maffei seyn sollten, kamen neben jenen Lustspielen im Ueberflusse zum Vorschein.

^{d)} Sie stehen in den *Opere del Maffei*, Tom. XII.

Vorschein. Zu den besseren gehören die vier Trauerspiele, die der venezianische Patrizier Antonio Conti in seinem Alter schrieb. Er wählte den Stoff aus der alten römischen Geschichte und brachte es bis zu einer Art von römischer Energie der Sprache. Aber höher konnte ihn seine Phantasie nicht tragen ^{c)}. Und doch wollte der Sammelfleiß, der um diese Zeit die literarische Modetugend in Italien zu werden anfing, ja keines von den geist- und wesenlosen Nachwuchs der italienischen Komiker und Tragiker aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit geraten lassen ^{d)}.

In einem solchen Zeitalter des Verfalls der italienischen Litteratur der Italiener war es einem Abate Pietro Chiari nicht als Vermessenheit anzurechnen, wenn er sich einbildete, daß es ihm vorbehalten sey, das italienische Lustspiel zur Vollendung zu bringen und nebenbei auch für das Trauerspiel etwas Bedeutendes zu thun. Chiari war Hofpoet des Herzogs von Modena. Er hatte Belesenheit in der alten Litteratur, und war ein schulgerechter Reimer. Das Gefühl seiner Bestimmung schien ihm zu sagen, daß

c) Die Trauerspiele: Junius Brutus, Marcus Brutus &c. von Antonio Conti findet man nicht in den *scelte und poesie del Sgr. Ant. Conti*, Venez. 1739, in 4 Quartbänden, die größten Theils nur Uebersetzungen aus dem Griechischen, Französischen und Englischen, wenige kritische Aufsätze enthalten. Das beste unter diesen Werken ist die *Cantate Cassandra*.

d) Eine solche Sammlung, die, außer der *Merope* des Maffei und Uebersetzungen, fast nichts als *Matulaturpoesie* enthält, ist die *Biblioteca teatrale Italiana*, scelta e disposta da Ottavio Diodati, Patrizio Lucchese, Lucca 1762, in 12 Bänden.

Da der Mensch doch etwas Nützliches thun müsse, er, seines Orts, nichts Nützlicheres thun könne, als für das gemeine Beste Verse zu machen, wie er selbst in einem Lehrgebichte bemerkt ^g). Er machte also Verse, so viel er vermochte. Da er nun keinen Vers schöner fand, als den Alexandriner oder Marsellianer, und da er vermuthlich die Lustspiel-Poesie für die gemeinnützigste hielt, so verfaßte er ein Lustspiel über das andre in Alexandrinern. Eine gewisse Feierlichkeit, die er sehr liebte, glaubte er durch solche Lustspiele in Versen, wie er sie ausdrücklich nannte ^h), am schicklichsten mit der komischen Regelmäßigkeit vereinigen zu können, die er den Alten und den Franzosen abgesehen zu haben nicht zweifelte. Als Hofpoet des Herzogs von Modena durfte er erwarten, daß seine Stücke zu Modena gefallen würden; und auf den Beifall einer Partei in ganz Italien hatte er auch nicht Ursache Verzicht zu thun, da nicht leicht ein so triviales Lustspiel geschrieben werden konnte, das nicht damals bei einer Partei Eingang gefunden hätte. Chiari arbeitete besonders fleißig für ein Theater in Venedig; und keine seiner Arbeiten wurde verschmäht. Einige nicht durchaus affectirte Scenen mögen sich auch noch immer aus diesen Lustspielen heraus

g) In einem Lehrgebichte: *La filosofia per zuzzi*, auch in Alexandrinern gereimt, spricht der Abbate erbaulich genug:
Se per vivere io nacqui, ho da nostrar, che vivo;
E che farò per vivere, *se a bene altrui non scrivo?*

h) *Commedie in versi* del Ab. *Pietro Chiari*, Venez. 1756, 10 Octavbände. Dazu kommt noch eine *Nuova raccolta di commedie in versi* del Ab. *Pietro Chiari*, Venez. 1762, in zwei Bänden. Die Grundsätze seiner Kunst erläuterte Chiari in einer Dissertation vor dem ersten Bande seiner Lustspiele.

auslesen lassen, wenn man die Mühe daran wenden will. Aber im Ganzen sind sie unerträglich. Der fetterliche Anspruch auf ungemeine Diction und empfindliche Morat macht mit der geistlosen Späßhaftigkeit und dem alltäglichen Geschwätz in diesen Theaterstücken einen so grellen Contrast, daß man sie für Parodie ernsthafter Schauspiele halten würde, wenn man nicht wüßte, was sie nach dem Willen ihres Verfassers sein sollten. Ihre Celebrität war auch von sehr kurzer Dauer.

i) Vor dem Lustspiele; die treue Schafferrin (la poverella, fedele) hält zuerst die Unschuld einen der geschmacktesten Prologen. Sie spricht:

Genti del Cielo amiche, ve lo domando in dono.
Tra voi fatemi loco, che l'Innocenza io sono.
Qual mi vedete picciola, per tutto io mi nascondo,
Quasi per me semessi non ci sia loco al mondo.
Io so ben, che ci sono; ma avvolta in varie spoglie,
Come il minuto giglio tra le sue larghe foglie.
Ci son, ma non mi movo dal stretto mio confine,
Perchè, come la rosa, d'intorno ho le mie spine.
Se voglio ergere il capo, tra voi, tra voi m'affaccia
Che per meglio difendermi mi prendereste in braccia
Se il fate, io render posso mercede al vostro zelo;
Che picciola, qual sono, giungo a toccare il Cielo, &c.
Dann folgen Scenen, die komisch seyn sollen, wie z. B. folgende, wo ein Echo vorkommt:

Turp. Ohe, vecchio, dove corri? Cosa vedesti? l'Orso?
Ti farai mal; quel vicolo è rotto, e sporco.

Eco. Porco.

Turp. A me porco? a me porco? corri, se no t'ammazzano;
Rispettato esser voglio, s'io non strapazzo.

Eco. Pazzo.

Turp. Eh! non è già il padrone: ora men sono accorto.
Chi va là? Chi mi parla? Sai vivo? o morto?

Eco. Morto.

Turp. Un morto, che mi parla! Padron, gente, soccorso!

Cef. Cosa hai, sciocco, cosa hai, che gridi come un' Orso?

Turp. Ah! sei tu, che mi tocchi dove che più mi duole;
E se parlo un po forte, ripeti le parole.

lauer. In seinen halb tragischen Schauspielen, die eine wahren Tragödien seyn sollten ^{k)}, glaubte Chiari zur Abwechselung doch auch ein Mal die Alexandriner ruhen lassen und die reimlosen Jamben benutzen müssen. In solchen Jamben brachte er die gräßlichen Thaten des Schach Kulik Kan auf das Theater ^{l)}. Er ließ es aber bei einigen Versuchen dieser Art bewenden. Sein angelegentlichstes Geschäft war doch, gegen den Beifall zu eifern, den, ehe er sich dessen versah, zu seinem bitteren Schmerze Goldoni's Lustspiele in Prose davon trugen. Denn je höher Goldoni, so lange es währte, in der Gunst des Publicums stieg, desto tiefer sank der in seiner Einbildung von unsterbliche Chiari.

Carlo Goldoni, zuerst Advocat in Venedig, dann Lustspieldichter von Profession, war geboren im J. 1707.

k) Sie stehen deswegen auch in der Nuova raccolta di commedie, heißen aber doch hinterher Tragedie. Daraus über erklärt sich der Abate Chiari in der Vorrede.

l) Einen hinreichenden Begriff von Chiari's Talent zum Trauerspiel giebt die Scene, in welcher Kulikan stirbt. Da spricht er:

Ah scorno eterno

Del nome mio! come mai more adesso,
Qual uom del volgo, per ignobil mano
Un Soldato, un Monarca, un Kouli - kano!
Ahimè, che si fa notte agli occhi miei,
E il Ciel mi gira in capo. Empio destino,
Non mi voler codardo; e la mia vita
Anche la morte onori. Il gran momento
Si sostenga da Eroe. Degna non era
D'un tanto Re la Persia. . . . Jo l'abbandono. . . .
All' ira degli Dei. . . . Dei tutelari. . . .
Delle vite reali *io manco io moro. . .*
Ma moro Re. . . . Moro contento; e spero. . . .
Sentir colà dall' Erebo profondo. . . .
Che a Kouli - kan farà giustizia il Mondo.

J. 1707 ^{m)}. Neben seinen Advocaturgeschäften ke-
te er schon zuweilen an eine Reform des komischen
Theaters der Italiener, für das er selbst einige Re-
nigkeiten geschrieben hatte, die er in der Folge je-
selbst vergaß. Sein Einfall, der Reformator des
Theaters zu werden, wurde Entschluß, nachdem
auf einer Reise in Verbindung mit einer Schauspi-
lergesellschaft gekommen war. Diese Gesellschaft sel-
te sich mit ihm das Verdienst erwerben, das Lustspiel
der Italiener umzubilden. Natur und Popularität
sollten die Seele ihrer komischen Darstellungen sein.
Aber auch die moralische Anwendung sollte es
jedem ihrer Stücke deutlicher, als aus denen her-
leuchten, die das italienische Publicum bis dahin an-
liebsten sah. Lustspiele in Versen sollten zur Abwech-
selung, der Regel nach aber Lustspiele in Prosa ge-
ben werden, was auch der Abate Chiari dazu sagen
mochte. Endlich sollte durch die vereinigten Kräfte
der Schauspielergesellschaft und ihres Theaterdich-
ters vor allen Dingen die alte Kunst, oder Cha-
rakter-Comödie mit allem Zubehör unvermerkt ab-
schafft, deshalb für's Erste den Schauspielern zu
Improvvisiren in solchen Stücken durchaus unters-
sagt, und dadurch die Ehre des italienischen Theaters
vor dem Spotte der Franzosen gerettet werden. Nach
diesen Grundsätzen machte sich Goldoni an die Arbeit.
In Venedig selbst, wo er das Publicum am besten
kannte, sollte die Theaterrevolution bewirkt werden,
wenn gleich eben damals der Abate Chiari in V-

m) Goldoni's Nachrichten von sich und seinem Theater
machen eine lange Vorrede vor den 17 Bänden der Com-
medie di Carlo Goldoni, Avvocato Veneto (Venedig
1761) aus. Die Fortsetzung zieht sich von einem Ban-
de zum andern.

g für den ersten Lustspieldichter galt. Goldoni, ein Geschwindarbeiter, wie es wenige gegeben hat, war bald mit seiner Frau, wie sie seyn muß (L'Anna di garbo), dem ersten Stücke nach seinen neuen Ideen fertig. Es wurde im J. 1746 zu Venedig aufgeführt, und fand Beifall. Jetzt glaubte Goldoni so rascher arbeiten zu müssen, damit ihn das Glück nicht wieder verlasse. Aber jetzt erhob auch der Abate Chiari seine Stimme gegen Goldoni. Dieser nahm sich dafür die Freiheit, auf seinem Theater den Abate zu necken. Chiari rächte sich, so gut er konnte, durch Resartieen gegen Goldoni. Diese Feindseligkeiten nützten beiden. Im Publikum zu Venedig bildeten sich zwei Parteien. Ohne die eine wäre Goldoni nicht so schnell erstiegen, und ohne die andere Chiari früher gesunken. Aber zehn Jahre schwankten Beide auf der Wage der feindlichen Gunst des venezianischen Publicums. Goldoni schrieb auch ein Paar Stücke in Alexandrinern, damit man nicht glauben sollte, daß er aus Mangel an Versifications- und Reimtalent nicht alle seine Lustspiele versificirte und reimte. Wohlbedächtig ließ er immer noch zur Abwechslung einen Pantalone und Brighella auftreten, damit man sähe, daß er auch diese Charaktere gar wohl zu behandeln wisse, sobald er nur wolle. Sein Ruhm verbreitete sich außer Italien besonders in Frankreich. Voltaire schrieb ihm die schmeichelhaftesten Briefe und verkündigte sein Lob in Prose und in Versen. Man müsse, sagt Voltaire, Goldoni's Lustspiele, wie die Epopee Trissin's, die Befreiung Italiens von den Gothen nennen; denn durch ihn sei zuerst das italienische Theater der gothischen Barbarei entrissen. Gleichwohl konnte Goldoni seinen reimenden Antagonisten Chiari nie ganz aus der Mode bringen. Nur schien er seinem

Zies

Ziele immer näher zu rücken, bis ein Mann von ganz anderem Geist, als Chiari, auf ein Mal zugleich ihn und seinen Nebenbuhler zum Gespött desselben Publicums machte, das beide bis dahin verherrlichte.

Wäre Goldoni auch nicht von der empfindlichen Demüthigung, die ein Mann von seinen Ausspöckungen erleben konnte, auf der äußersten Höhe seines Ruhms überrascht worden, so hätte er doch, da ihm das Schicksal ein hohes Alter zugebracht hatte, vermuthlich jenen Ruhm lange überlebt. Aber das Unglück, das ihn traf, machte seine Tadler nun auch gegen die Talente blind, die ihm eine gerechte Kritik nicht absprechen darf.

Goldoni hatte das Talent der natürlichen Darstellung in einem Grade, wie wenig irgend ein Dichter vor und nach ihm; und wenn allein dieses Talent den Lustspieldichter machte, wäre er der erste seiner Art. Mit hellem Blicke ergriff er die Oberflache der Sitten der Menschen, die ihn umgaben, und zeichnete sie in den bestimmtesten Umrissen mit der Leichtigkeit des komischen Dialogs. Was sich bei seiner pünktlichen Nachahmung der Natur Komisches selbst ergab, theilte seinen Theaterstücken so viel vom Charakter des wahren Lustspiels mit, als zur Befriedigung eines genügsamen Publicums hinreichte. Vor jeder Scene, die sich in diesen Lustspielen auf dem Papier wie das trivialste Geschwätz liest, merkt man schon beim einschläfernden Lesen an, daß sie auf dem Theater Effect machen konnte. Schon die Raschheit im Dialogs, auf die sich Goldoni vortrefflich verstand, mußte die Zuschauer, wenn das Stück mit italienischer Lebhaftigkeit gespielt wurde, in beständiger Aufmerk-

amkeit erhalten. Soll das Theater zunächst als eine Sittenschule geschätzt werden, so nehmen die Lustspiele Goldoni's auch keinen der untersten Plätze ein. Denn Tugenden zu empfehlen und den Nachtheil der Laster und Thorheiten anschaulich zu machen, ließ er sich so ernstlich, als irgend ein Lustspieldichter, anlegen seyn. Aber mit allen diesen Vorzügen sind Goldoni's Theaterstücke doch nichts weniger als vortheilhafte Lustspiele. Man sollte von ihnen auch nicht sagen, daß sie in der Geschichte des italienischen Theaters Epoche machten. Dieselbe Wahrheit und Natur der Darstellung, und dieselbe Behendigkeit des Dialogs findet man schon in den Lustspielen Peters des Areiners und anderer sonst nicht musterhaften Lustspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts; und diese zu Goldoni's Zeit fast ganz vergessenen Lustspiele sind, bei aller ihrer Incorrectheit und Unsauberkeit, reich an komischer Kraft. Komische Kraft, und mit ihr die Seele des wahren Lustspiels, ist es, was Goldoni's munteren Schauspielen fast überall fehlt, und was er durch treue Darstellung der Thorheiten des wirklichen Lebens nicht ersetzen konnte. Selten oder nie spricht aus seinen Stücken der wahre Witz, der in das Innere eines Gegenstandes dringt, oder der wenigstens durch kühne Combination des Oberflächlichen ergötzt. Triviale Conversations Witzerei, getreu nach dem gemeinsten Leben copirt, war es, was er für wahren Witz hielt. Das geistloseste Geschwätz galt ihm für komische Natur, wenn nur etwas Narrisches im Betragen der Personen lag; die er ein solches Geschwätz führen ließⁿ⁾. Er bewies durch die Leichtigkeit

n) Es ist fast gleichgültig, welche Scene man aus Goldoni's Bouvier's Gesch. d. schön. Redek. II. B. 56

keit seiner Darstellung nur, daß es auch eine geistliche Leichtigkeit giebt. Er wußte nicht, oder er vergaß, daß auch ein Lustspiel ein Gedicht seyn soll^{o)}, und daß man ohne den poetischen Blick, der aus der Tiefe der Natur nur das Merkwürdige hervorhebt, das unmittelbar interessiert, kein Lustspielsdichter werden kann.

ni's Lustspielen zur Probe aushebt. Hier ist eine Moral, aus dem Spieler (il giuocatore).

Brig. L'è ora de smorzar i lumi, avrir le finestre, e goder el-Sol.

Flor. Come? E giorno?

Brig. Zorno chiaro, chiarissimo.

Flor. Oh Diavolo! Ho passata la notte senza che me ne sia accorto.

Brig. Ma, quando la va ben, se tira de longo senza abbader all' ore.

Flor. Oh maladetta la mia disgrazia!

Brig. Ala perso?

Flor. Non ho perso. Ho vinto cinquecento scellini, ma a che servono?

Brig. La ghe dise poco?

Flor. Oh se tenevo un sette! Maledetto quel sette!

Brig. (Ecco quà, i zogadori no i se contenta mai, se i perde, i pianze, se i guadagna, i se deprimen perchè no i ha guadagnà tutto quel che i solleva. Oh che vita infelice l'è quella del jogador!) Coscia volela far? Un'altra volta.

Flor. Oh in quanto a questo poi, m'impegno, che questi giuocatori li voglio spogliar tutti.

Brig. Lustrissimo Patron, no bisogna fidarse mai della fortuna.

o) In einer Sammlung von Gelegenheitsgedichten in Sonnetten und Terzinen, die Goldoni unter dem Titel *Imprompti diversi*, Venez. 1764, in 2 Bänden, herausgab, sagt er ein Mal von sich selbst:

Voglia ebbi sempre, d'essere Poeta,

Ma io stesso non so quel ch' i' mi fia

Poich' è sentenza madornale e virta,

Ch' altro son Versi, ed altro è Poesia.

weil man dann überhaupt kein Dichter ist. Wenn die Kritik, die Goldoni's Theaterstücken fast alles poetische Verdienst absprechen muß, ihnen als prosaisch natürlichen Conversationsgemälden einen Werth einräumt, ist sie nachsichtig genug. Denn es bleibt noch immer die Frage, ob der prosaische Nutzen solcher Gemälde den Schaden wieder gut macht, den sie im Gebiete des guten Geschmacks stiften; oder es müßte nicht wahr seyn, daß sie den Sinn für wahre Schönheit abstumpfen, indem sie ihn zu bilden versprechen.

Goldoni's komische Opern^{p)}. sind nicht so bekannt, als seine regelmäßigen Lustspiele. Die Erfindung ist in den meisten freilich trivial. Aber die Musik konnte ihnen doch ein ästhetisches Leben mittheilen, für das sie gar nicht unempfindlich sind.

Es war im Jahr 1761, als der Graf Carlo Gozzi durch ein dramatisirtes Volksmärchen die Lösung gegen Goldoni gab. Goldoni ließ sich Anfangs nicht irre machen. Als aber sein Schauspielhaus, das bis dahin kaum die Zuschauer fassen konnte, ganz und gar verödete, verließ er Venedig. Er ging nach Paris, wollte dort das italienische Theater reformiren, mußte auch dieses Vorhaben aufgeben, und nahm zuletzt eine Stelle am Hofe als Lehrer der italienischen Sprache bei einer Prinzessin an. Er wurde in Paris so ganz zum Franzosen, daß er nun auch in französischer Sprache Lustspiele zu schreiben anfang.

p) Sie sind gesammelt unter dem Titel: Opere drammatiche giocose del Sgr. Goldoni, Venez. 1770, in 8 Bändchen.

484 I. Geschichte d. ital. Poesie u. Kunst

auslang. In lange überlebte er seinen Ruf
hier und achtzig Jahr alt, im J. 1772
für Italien hatte werden wollen, was
Heldenwunder Gozzi geworden.

Carlo Gozzi

Die Geschichte der Theater-Revolution
Graf Carlo Gozzi zu Venedig hat in
der literarischen Welt so bekannt, daß
einer kurzen Erwähnung bedarf 9).

Goldoni's Bemühen, die alte italienische
Komödie von Grund aus zu stürzen und durch
was von ihrer Form für's Erste noch zu toleriren
in regelmäßigen Lustspielen nachzuahmen, hat
mehrere Kenner und Dilettanten von wahrem
Gefühl zum patriotischen Widerspruche gereizt.
Carlo Gozzi war unter diesen. Er schätzte die
Kunstkomödie als etwas in seiner Art Einiges
neben dem regelmäßigen Lustspiele füglich bestehend
ne. Der Eifer derer, die mit Goldoni riefen
jene Schauspiele sowohl dem Geschmacke, als
Ehren der Nation Schaden brächten, war dem Gozzi
um so lächerlicher, da durch die Geistes-
losigkeit regelmäßiger Lustspiele in der Manier Goldoni's

9) Die ersten Notizen über diese Theater-Revolution
durch Baretti's bekanntes Buch: Account of the
manners and customs of Italy, verbreitet. Bessere Auf-
kunft giebt Gozzi selbst in den Vortreden zu seinen Schau-
spielen in den ersten Händeln der Opere del Conte Ca-
lo Gozzi, Vened. 1772 etc.

sechste Jahrb. d. d. Litt. 1855

in Geschmack so wenig als der Geschmack
Zum Wirt der Kunstwerke an
roviren der Schenker, besonders
ersten Erenen. Dann aber war das
sich dieses Schenkers zu zeigen, was
enommen, andere Erenen in gewöhn-
be anerkennen, als es war das zu
den Luthers verlor. Der Schenker
habe schon im höchsten Grade
beispiel gezeigt, was ein Dichter für die
des echt italienischen National-Luthers
n könne). Aber fortsetzen, was Luth-
ort habe, schon niemand wisse zu mehr
Carlo Gozzi sagte sich dazu nicht ohne
Goldoni zu laut auf die Kunst der Kom-
die. Damals, im J. 1761, war eine
von Improvisatoren der italienischen Kunst
der Direction eines großen Es-
gall zurückgenommen. Dem Grafen Gozzi
die hülfsbedürftigen Umstände dieser Kunst,
ente ihn anjog. Ihn, so möglich, zu
und zugleich dem vernünftigen Goldoni selbst
ilger, als dem Publicum, das ihn vernünftiger
einen Streich zu spielen, dessen Rücksicht
be einmal abhandelt, dramatischer Graf Gozzi
ianische Annenmäpchen von den drei Poesen
n. Die Schauspielergesellschaft Gozzi sollte
sch dieses Stück nur eine gute Empfehlung sein
und eben dadurch beweisen, daß es, wie das
inische Publicum zu sehn, immer beliebter zu
ranier Goldoni's oder Chiari's wurde. Aber
solchen Beifall, wie der, mit dem das Stück
aus

chen von den drei Pommeranzen aufgenommen wurde, schien sich Gozzi selbst nicht versprochen zu haben. Durch den Spott über die Manner Goldoni's und Chiari's, den er in sein Märchen verwebt hatte, wurde das Interesse dieses Stücks noch erhöht. Das Publicum verlangte es ein Mal über das andere zu sehen. Graf Gozzi, der sonst vielleicht nie einen dramatischen Einfall dieser Art ausgearbeitet hätte, stand nun gegen Goldoni und Chiari in den Schranken. Er mußte fortfahren, oder, nach einer vorübergehenden Neckerei, der Gegenpartei das Feld räumen. Das Schicksal der Truppe Sacchi lag ihm am Herzen. Er fing also an, Märchen zu tragikomischen Schauspielen im Styl der Kunstkomödie umzubilden, bis er selbst glaubte, daß es des Scherzes dieser Art genug sei. Von Goldoni's und Chiari's Theater war nach einigen Jahren in Venedig kaum noch die Rede. Auf die dramatisirten Märchen ließ Gozzi regelmäßigere Stücke folgen. Alle aber waren im Geiste Kunstkomödie für die Truppe Sacchi entworfen und ausgeführt. Er benutzte dabei besonders die noch immer nicht genug benutzten Lustspiele der Spanier. Noch im J. 1778 wurde ein neues Stück von ihm, der Metaphysiker (*il Metafisico*) zum ersten Male gespielt. Er war also unter andern Geschäften beinahe zwanzig Jahr für das Theater thätig; und es hat ein Dichter von diesem Genie, außer Shakspeare, mit weniger Aengstlichkeit und mit mehr Gehässen Autorruhm dem Zufalle überlassen, als Graf Gozzi. Er, der sich keines größeren Vorhabens rühmte, als einer heruntergekommenen Schauspielergesellschaft aufzuhelfen, und ein Publicum, das nur zu leicht zu befriedigen war, lachen und weinen zu machen, brachte die dramatische Poesie weiter, als

irgend

irgend ein älterer oder neuerer italienischer Dichter.

Die Gattung von Schauspielen, auf deren Verbesserung Gozzi sein Talent wandte, der Theosie der regelmäßigen Lust- und Trauerspiele zu unterwerfen, wie es Gozzi's Gegner für nützlich und nöthig fanden, war noch widersinniger, als, Ariost's Roland nach den Gesetzen der Ilias kritisiren, wie es im sechzehnten Jahrhundert geschehen war. Die Kunstkomödie mußte, wenn sie nicht ihren eignen Geist verleugnete und eben dadurch in der Hauptsache sich selbst aufheben sollte, eine excentrische Art von Schauspiel bleiben, und das Genie durfte nichts weiter für sie thun, als, diese Excentricität durch so viel Geist und Verstand, als möglich, zu veredeln. Als ein übermüthiger Einsall, ein *Capriccio*, wie es der Italiener nennt, war dieses Schauspiel entstanden, und nur als ein *Capriccio* wollte es veredelt seyn. Deswegen durfte auch den Schauspielern die Freiheit des Improvisirens nicht ganz entzogen werden, wenn die Darstellung nicht die Kühnheitaune verlieren sollte, die zu ihrem Wesen gehört. Graf Gozzi bewährte also die Richtigkeit seines Geschmacks zuerst durch die Behauptung des Geistes dieser Lustspiele. Er bewährte sie aber noch mehr durch die Art, wie er die Einfälle und die ernsthaften Gedanken ausführte, die seinem Genie wie Kinder des Ungefühls entschlüpfen. Gozzi war ein Dichter in denselben Verhältnissen, wie Goldoni keiner war. Er faßte seinen Gegenstand mit poetischem Blicke auf; und wenn er auch nur eine Posse hinwarf, hatte sie Kraft und Interesse. Dieses inneren Lebens (*forza intrinseca*, wie er selbst es nennt) seiner Stücke war er sich sehr gut bewußt. Aber er wußte auch, daß

die Quelle dieses inneren Lebens von keiner wilden Phantasie getrübt werden durfte, wenn sie nicht austrocknen sollte. Aus den abenteuerlichsten Erfindungen, die er sich mit Lust und Liebe gestattete, spricht eine helle Vernunft und eine kräftige Humanität vol Sinn und Würde. Sein Ausdruck ist immer einfach, und doch selten oder nie trivial. Aber der psychologische Tiefblick Shakespear's fehlte ihm. Dies scheinen einige Litteratoren vergessen zu haben, die beide Dichter mit einander vergleichen. Gozzi's Charakterzeichnungen sind natürlich, und bestimmt, und nie ohne Interesse; aber in das Innere des Geistes dringen sie nicht ein.

Die dramatisirten Märchen (Fiabe) Gozzi's möchten wohl vor den etwas regelmäßigeren. Goldoni's zu denen er die ersten Ideen aus spanischen Dichtern nahm, den Vorrang behaupten. Das Märchen von den drei Pomeranzen (Fiaba dell' Amore delle tre melerance) ist nur ein Scenario oder Entwurf für die Schauspieler, ein Paar versifizierte Stellen ausgenommen, in denen die pedantische Manier Chiari's parodirt wird^{s)}. Ein so durch und durch komisches, zwar burleskes, aber nirgends fadcs Stück hatte es bis dahin noch nicht gegeben, und gilt

s) Z. B. die Prophezeiung in dem Märchen von den drei Pomeranzen:

Seguirà assoluzione in capo di converso,

Come fia dichiarato nel primo capoverlo.

Ninetta Principessa in colomba cambiata

Sia, per quanto in me consta, presto repristinata;

Ed in secondo capo, capo di conseguenza,

Clarice, e'l tuo Leandro cadranno in indigenza,

E Sinceraldina Mora, indebita figura,

Per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.

es schwerlich jetzt außer diesem. Das Märchen von dem Raben (il Corvo), das Gozzi darauf folgen ließ, heißt mit Recht tragi-komisch; denn die komischen Scenen wechseln mit rührenden und erschütternden in einer so reichen Mannigfaltigkeit ab, und diese Abwechslung ist so natürlich, daß man kaum begreift, wie etwas Humoristisches mit solcher Kraft in der Phantasie eines Italieners, der zuverlässig kein Nachahmer der Engländer war, erwachsen konnte. Die Zuschauer sollen auch, in unaufhörlicher Bewegung, wie es der Dichter wollte, vom Lachen zum Weinen und vom Weinen zum Lachen übergegangen seyn. Neu war auch der Gedanke, die stärkste und schönste Nührung durch eine fabelhafte und doch äußerst einfache Darstellung der brüderlichen Liebe zu bewirken¹⁾. Gozzi scheint auch durch die Sensation, die dieses Stück erregte, bewogen worden zu seyn, alle folgenden Märchen, die er für die Truppe Sacchi dramatisirte, zu Tragikomödien ähnlicher Art auszubilden. Ein besonderes philosophisches Interesse hat

1) Ein höheres Muster der Aufopferung findet sich in keinem Trauerspiele. Der Prinz Jennaro thut immer mehr für seinen Bruder, und wird von diesem immer mehr verkannt und zuletzt als ein Verräther zum Tode verurtheilt. Da ruft er aus:

Ingrato! — Eccovi 'l ferro, ecco la vita mia.

Mi tolga morte omai da tanta angosce;

Ch'io più non posso. Avverrà forse un giorno,

Che'l fratel mio mi pianga, e in sul sepolcro

Con sospiri e singulti invan mi chiami

Col nome d'innocente. Or sarai lieto,

Crudel Norando. Il sacrificio basti

Di questo sangue almeno. Altra sciagura

Non succeda al fratello, e con Armilla

Viva lieto i suoi dì.

hat unter diesen Tragikomödien das grüne Bög-
leihn (*l'Augellino belverde*). Es enthält die kräf-
tigste Verspottung der Moral oder Anti-Moral, (s.
Helvetius in seinem Buche vom Menschen ver-
träge"). Goyt legte nur, aus Irrthum oder Uebe-
rzeugung, dieselbe Moral auch dem ganz anders den-
kenden Rousseau zur Last. Einige ernsthaftere Stellen in
diesen grünen Bögeln sind mehr werth, als Alles
was sich von moralischen Sentenzen in den übrigen
italienischen Trauerspielen und Lustspielen findet.

u) Der philosophirende Prinz Renzo und die philoso-
phirende Prinzessin Barberine beweisen ihrer Mut-
ter, daß diese sich am Ende doch nur aus Selbst-
liebe für sie aufgeopfert habe.

Barb. Che dimande son queste! Non v'è dubbio.

In voi stessa sentiste del piacere

Di far l'azione, e per ciò la faceste.

Smer. Per allattarvi mi svenai; spogliata

Mi son per rivestirvi; dalla bocca

Mi trassi 'l pane per nodrirvi infino

A quest' età; per voi mille afflizioni,

Mille angosce ho sofferte; ed avrò fatto

Tutto per amor proprio?

Ren. Voi mi fate

Rider di gusto! Ah, ah, ah. Sì, certo,

Per amor di voi stessa. V'ha occupata

Il fanatismo d'un' azion' eroica.

Quella dolcezza, che in voi sentivate

Di quell' azion, l'idea di guadagnarvi

Dominio sopra noi, sempre vi mosse

Ad operar per amor proprio.

Smer. O Cielo!

Dunque non ho con voi merito alcuno

Di quanto feci? &c.

x) Calmon, eine Statue, sagt z. B.

E l'uome parte

Del sommo Giove, e, se medesimo amando,

Am

n dieses Stück zu sehen, verkleideten sich die gesesshaftesten Mönche in den Klöstern zu Venedig, lichen sich unerkant in's Schauspielhaus, und rchten und lernten.

Andere poetische Arbeiten des Grafen Carlo Gozzi, z. B. seine *Marfise*, eine komische Epopöe in zwölf Gesängen und mehrere satyrische Gedichte, versenen auch, nicht vergessen zu werden, wenn sie gleichcht den Werth seiner Schauspiele haben ⁷⁾. Auch Moliere's Satyren sind von ihm in's Italienische versetzt.

Nächst Carlo Gozzi kann in der neueren Geschichte der italienischen Litteratur nur noch ein einziger Dichter genannt werden, der in einer Dichtungsart Epoche machte.

Metas

Ama il suo Creator. Celeste forza
E amor proprio nell' uom, ma 'l proprio amore
Nessun più sente di colui, che, oprando
Colla compassion, colla virtude,
Colla pierà, felice, eterna vita,
Se nell' origin sua, nel centro suo
Amando, a se procura, e si compiace
Nella virtù, che gli empj tuoi maestri
Fanatismo chiamar per propria scusa.
Verran l'ore funeste, e alle afflizioni
Indispensabilmente umanitate
Sensibil esser dee. Verrà 'l momento,
Sì, pur troppo verrà, che doveranno
Gli uomini avverti a schifo; e allor conforto
Sol ti farà l'aver, mentre vivesti,
Coltivate le idee dentro al tuo seno
Di tua grandezza al tuo finir qui in terra.

7) In den Opere &c. T. VII. und VIII.

M e t a s t a s i o.

Die italienische Oper, die dem Apostolo ihre erste Beredelung verdankt, wurde das Vollkommenste, was sie werden zu können scheint, durch Pietro Metastasio.

Einer Wiederholung der hinlänglich bekannten Nachrichten von dem Leben dieses Operndichters bedarf es hier nicht. Nach der chronologischen Ordnung hätte Metastasio auch vor Gozzi genannt werden können; denn er war im J. 1698 zu Rom geboren; in gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren die meisten seiner Opern schon in ganz Europa bekannt²⁾. Aber er lebte bis zum J. 1782, und bekleidete bis an seinen Tod das Amt eines kaiserlichen Hofpoeten für das Operntheater zu Wien. Man kann also, nach Gefallen, die Reihe der Dichter, die mit Dante anfängt, mit Metastasio, oder mit Carlo Gozzi schließen.

Der Einfluß, den der gelehrte Gravina auf die Entwicklung der Talente Metastasio's gehabt haben soll, kann nicht von Bedeutung gewesen seyn. Gravina selbst hatte eine so dürftige Idee von wahrer Poesie, daß weder seine Lehren, noch sein Beispiel einen jungen Dichter bilden konnten³⁾. Auf's Höchste konnte

2) Schon im J. 1748 kamen die Opere drammatiche del Sgr. Abbate Pietro Metastasio in Venedig zum ersten Male heraus. Nuova edizione steht wenigstens auf dem Titel dieser fünf Bände. Druck und Papier haben aber ein so armseliges Ansehen, daß Metastasio's Verehrer sich vermuthlich schon damals nach anständigeren Ausgaben sehnten, die denn auch im J. 1756 zu Turin und im J. 1778 zu Paris besorgt wurden.

3) S. oben, S. 451.

er dem jungen Metastasio den Werth einer classischen Diction an das Herz legen. Die Bahn, die der junge Mann als Dichter betreten sollte, hatte Apostolo Zeno gebrochen. Ihn, in dessen Fußstapfen Metastasio trat, und nicht den frostigen Grassana, sollte man Metastasio's Lehrer nennen. Auch ist noch immer die Frage, ob Metastasio nur so viel, als Apostolo Zeno, für die Oper würde haben thun können, wenn Zeno ihm nicht den Weg gezeigt hätte. Wenigstens ist schwer zu begreifen, wie die fast phlegmatische Ruhe, mit der er, gewöhnlich nur auf Versagen des Hofes, an seine poetischen Amtsgeschäfte hing, aus dem thätigen Eifer hätte hervorgehen können, ohne den noch kein Reformatorgeist war. Aber Metastasio trat zur rechten Zeit auf. Hindernisse fand er nur noch wenige zu überwinden; und diese wenigen überwand er durch die Zartheit seines Geschmacks, nicht durch Stärke der Phantasie. An dramatischer Kunst hat er seinen Lehrer Zeno nicht übertroffen, und vielleicht nicht einmal erreicht. Aber Zeno wußte seine dramatische Kunst noch nicht mit den Gesetzen des Opernstyls in reine Uebereinstimmung zu bringen. Die Kraft und Bestimmtheit seines Ausdrucks war für den musicalischen Vortrag zu rauh. Metastasio drang mit seinem Sinn und hellem Verstande in's Innerste der musicalischen Poesie ein. Jede Forderung der Musik bemühte er sich poetisch zu erfüllen. Er kürzte die Recitative ab. Er brachte mehr Abwechslung in den Dialog. Und da ihm seine, nun auf's Höchste verfeinerte Muttersprache ganz zu Gebote stand, bildete er den italienischen Rhythmus zu einer Sylbenmusik aus, die einzig in ihrer Art ist.

Der Zauber der Versification und die Zartheit der Darstellung in Metastasio's Opern scheinen ein jeder sonst verständigen Bewunderer so hingerissen zu haben, daß sie überhaupt in diesen Opern nur unübertreffliche Schönheit sehen ^{b)}. Unbillig würde es allerdings seyn, die Mängel, die von der musikalischen Poesie fast unzertrennlich sind, einem Operndichter als Fehler anzurechnen. Wäre Metastasio auch ein tieferer Charakterzeichner gewesen, würde doch die Oper nur wenig dabei haben gewinnen können. Aber in seiner Poesie eine besondere Kraft des philosophischen Geistes finden, weil er hier und da, so gut es ihm wollte, sogar metaphysische Dogmen dem recitativischen Vortrag anpaßte, kann auch nur ein schwärmerischer Bewunderer ^{c)}. Zu den Mängeln, die von de

b) Der sonst so männliche und nicht leicht in Extasen übergehende Arteaga geräth, als er in seiner Geschichte der italienischen Oper (*Rivoluzioni del teatro music. ital.* T. II. p. 70.) auf seinen Liebling Metastasio kommt: so außer sich und wird so wortreich und gewöhnlich, daß man ihn kaum noch erkennt.

c) So bewundert Arteaga z. B. die Stelle in der *Belshazzar*, wo Achior dem Osias in Recitativen das Daseyn Gottes beweiset.

Oz. Or dimmi.

Credi, Achior, che possa
Cosa alcuna prodursi
Senza la sua cagion?

Ach. No.

Oz. D'una in altra

Passando col pensier, non ti riducì
Qualche cagione a confessar, da cui
Tutte dipendian l'altre?

Ach. E ciò dimostra,

Che v'è Dio; non ch'è solo. Esser non ponno
Queste prime cagioni i nostri Dei?

Oz.

musikalischen Poesie fast unzertrennlich sind, gehörte auch nicht die Monotonie, die man empfindet, sobald man mehrere Opern von Metastasio unmittelbar nach einander liest. In allen herrscht mit wenig oder gar keiner inneren Abwechselung dieselbe Art von Zärtlichkeit und dieselbe Art von Leidenschaften; eine ähnliche Würde, und eine ähnliche Rührung. Billig übersetzen wir bei Metastasio, wie bei Corneille und Racine, die auffallende Modernisirung antiker Charaktere. Verliebt im romantischen Style mußten nun einmal Griechen und Römer in der italienischen Oper, wie in der französischen Tragödie, werden, wenn die Schauspieldichter nicht auf das Recht Verzicht thun sollten, ihr Publicum von der Seite zu berühren, von der es am empfänglichsten war. Aber unbeschränkt sollte denn doch diese Freiheit auch nicht seyn. Wenn Julius Cäsar seine Zärtlichkeit in einer Opernarie singt, wird der Contrast zwischen der historischen und der poetischen Wahrheit in diesem Falle doppelt so schneidend, als wenn Cäsar dieselbe Empfindung im Trauerspiele nur ausspricht^{d)}. Ueberhaupt war Mes-

tastas

Oz. Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi
Sculiti da voi?

Ach. Ma se que' marmi a' saggi
Fosser simboli sol delle immortal
Essenze creatrici; ancor diresti,
Che i miei Dei non son Dei?

Oz. Sì, perchè molti, etc.

d) In der Oper Cato ist Cäsar der Geliebte der Marcia, der Tochter Cato's. Da singt er unter andern:

Chi un dolce amor condanna,

Vegga la mia nemica,

L'ascolti, e poi mi dica,

Se debolezza è amor.

Quando da sì bel fonte

Deri-

tastasio, für einen Mann von seiner ästhetischen Frei-
 heit besonders, viel zu wenig bestraft in der Wahl des
 Stoffs zu seinen musicalisch-dramatischen Darstellun-
 gen. Er scheint entweder gar nicht empfunden, oder
 nicht genug bedacht zu haben, daß der Ernst gewisse
 Empfindungen, die auf einer Verwidelung mens-
 chlicher Verhältnisse beruhen, kaum eine poetische Aus-
 schmückung erträgt und die musicalische Durchsicht ver-
 flüßt. Unbekümmert um diese Wahrheits, ließ er
 den Cato von Utica die Gründe, warum dieser Vo-
 lende die Freiheit Rom's nicht überleben wolle,
 absingen*). In den Opern Themistokles und
 Arifkus Regulus werden diese beiden Helden,
 wenn sie ihren Patriotismus in Recitativen und
 Arien vortragen, auffallend zu floriden Theatralen
 beladen. Aber wo Metastasio in seinen Opern mit
 auf treue und melodisch schöne Gemälde der Gefühle
 und Leidenschaften bedacht ist, die ohne innern Wider-
 spruch

Derivano gli affetti,
Vi son gli Eroi soggetti,
Amano i Numi ancor.

e) *Fal.* E il Senato. . . . *Cat.* Il Senato
Non è più quel di pria; di schiavi è fatto
Un vilissimo gregge. *Fal.* E Roma. . . .
Cat. E Roma

Non fia fra quelle mura, Ella è per tutto,
Dove ancor non è spento
Di gloria e libertà l'amor natio.
Son Roma i fidi miei, Roma son' io.
Và, ritorna al tuo tiranno;
Servi pure al tuo sovrano;
Ma non dir che sei Romano,
Finchè vivi in servitù.

Se al tuo cor non reca offensa
D'un vil giogo ancor lo scorno,
Vergognar faratti un giorno
Qualche resto di virtù.

Arco, IL

foruch eine musicalische Form annehmen, ist sein Ausdruck so wahr und so tief eindringend, als seine Sprache einfach und doch immer edel und poetisch ist. Liebe und Zärtlichkeit in allen Variationen, Rache, Schwermuth, Zuversicht, Sehnsucht, Zorn, Eifersucht, Unschuld, Fröhlichkeit, und jeden Seelenzustand, der der lyrischen Darstellung nur einigermaßen entgegenkommt, zeichnet Metastasio so bestimmt, kräftig und geistvoll, und dazu in schöneren Versen, als irgend ein neuerer Dichter ¹⁾. In der Kunst, eine

f) Durch die nachahmende Harmonie, wie man es nennt, oder den Ausdruck durch den Rhythmus vollendete Metastasio den Zauber seiner Empfindungsbilder. So mahlt er das Streben der Hoffnung, die nahe am Ziele ist:

Qual destrier che all' albergo è vicino
Più veloce s'affretta nel corso:
Non l'arretta l'angustia del morso,
Non la voce, che legge gli dà.
Tal quest' alma, che piena è di speme,
Nulla teme, consiglio non sente:
E si forma una gioja presente
Del pensiero che lieta sarà.

Und so schmiegt sich, wenn gleich nicht in diesem Grade auffallend, in den meisten Arien Metastasio's die rhythmische Melodie an die Wahrheit des Ausdrucks, z. B. in dem lyrischen Gemälde der schwachtenden Liebe:

Oh che felici pianti!
Che amabile martir!
Pur che si possa dir:
Quel core è mio.
Di due bell' alme amanti
Un' alma allor si fa,
Un alma che non ha
Che un sol desio.

Mit dieser Art vergleiche man zur Probe die folgende, wo Begeisterung und stürmender Wuth gezeichnet wird:

Bouterwek's Gesch. d. schön. Redek. II. B. Si Fiam-

ne entscheidende Empfindung durch ein Gleichniß einer Art zu machen, übertrifft er den Apostolo und kein Nachahmer hat ihn darin erreicht 8).

Fiamma ignota nell' alma mi scende:
Sento il nume: m'inspira, m'accende;
Di me stesso mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
Pallid' ombre compagne di morte,
Già vi guardo, ma senza terror.

Eden diese Art hat Arteaga zur Probe der
seines Lieblings ausgehoben.

8) Mit zweien der schönsten Gesänge dieser Art zu
Auswahl der poetischen Beweistellen für diesen
der Geschichte der Poesie und Beredsamkeit schließt
L'onda dal mar divisa

Bagna la valle, e il monte:
Va passeggera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora sempre e geme
Finchè non torna al mar;
Al mar dov'ella nacque,
Dove acquistò gli umori,
Dove da i lunghi errori
Spera di riposar.

Auch diese und die folgende Art hat Arteaga nicht
sehen.

Rondinella, cui rapita
Fu la dolce sua compagna,
Vola incerta, va smarrita
Dalla selva alla campagna,
E si lagna
Intorno al nido
Dell' infido
Cacciator.

Chiare fonti, apriche rive
Più non cerca, al di s'invola
Sempre sola,
E finchè vive
Si rammenta il primo amor.

Ungefähr denselben Charakter haben die kleineren, fast alle für die Musik bestimmten Gedichte Metastasio's, besonders seine Cantaten und ein Paar unübertrefflich liebliche Canzonetten.

Was sich sonst noch Anmerkenswerthes in der poetischen Litteratur der Italiener seit der Einwirkung des französischen Geschmacks ereignet hat, mag, nach den Dichtungsarten zusammengestellt, der Beschluß dieses Theils der Geschichte der neueren Poesie seyn. Eine summarische Uebersicht ist hier hinreichend.

Ohne merklichen Einfluß des französischen Geschmacks hat sich bis auf die neueste Zeit die italienische Oper erhalten. Die Form, die ihr Zeno und Metastasio gegeben haben, ist zum Gesetze geworden. In dieser Form Empfindungen und Leidenschaften so gut zu zeichnen, als es der Musiker verlangt, der die Worte nur als Stützen der Töne achtet, mußte jedem Versificator, in dessen Gedächtniß Metastasio's Poesie wiedertönte, ein leichtes werden. Ohne lange zu suchen, konnte jeder europäische Hof, der eines Theaters dichters für die Oper bedurfte, in Italien ein Subject finden, das, dieses Amt zu bekleiden, reimt fertig und gewandt genug war. Producte solcher Theatersichter sind eine Menge Opern, nach deren Verfassern
hier

Unglücklicherweise verstoßt nur dieses zweite Gemählde gegen die Naturgeschichte. Metastasio scheint vergessen zu haben, daß die Schwalben nicht in Wäldern nisten; und dieses muß man mit ihm verzeihen, oder im Wilde statt der Schwalbe einen andern Vogel setzen.

niemand fragt. Eine Lücke blieb in der Litteratur der Römischen Oper. Denn für diese hatte Apostolo Zeno wenig, und Metastasio gar nichts gethan. Sie gerieth in Hände, durch die sie auf mannigfaltige Art gemodelt und aufgestutzt, aber nicht veredelt werden konnte.

Wenn Concurrenz und rastlose Bestrebung hinreichen, einer Dichtungsart die erwünschte Vollendung zu geben, mußte das regelmäßige Trauerspiel in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts den Neid aller andern Nationen erregt haben. Alles, was den Italienern noch von poetischer Kraft übrig geblieben war, schien eine Richtung auf die tragische Kunst genommen zu haben, seitdem die *Merope* des Marchese Maffei bewundert wurde. Die Menge von italienischen Trauerspielen, die nach dieser *Merope* erschienen sind, ist kaum zu überschauen; und der Wetteifer hat bis auf die neueste Epoche der politischen Umkehrung Italiens fort gedauert ^{h)}. Nicht zu vergessen ist dabei der Umstand, daß die meisten dieser eifrigen Tragiker Personen vom ersten Stande waren. Einige ihrer Stücke möchten wohl manchen französischen Trauerspiele, das bekannter geworden ist, die Wage halten. Aber keines hat als ein Werk des steigenden Genies den übrigen den Preis abgewonnen. Zu einer speciellen Würdigung der vorzüglicheren unter ihnen ist also hier nicht der Ort. Zunächst auf die *Merope* folgt

h) Die vollständigste Nachweisung über die neueste dramatische Litteratur der Italiener findet man im 6ten Bande der *Storia critica de' teatri antichi e moderni* di *Pietro Napoli-Signorelli*, Nap. 1790. Mit dem Beiwort *critica* auf dem Titel muß man es nicht zu genau nehmen.

folgten die Trauerspiele des Venezianers Reonatti und eines Doctors Barussaldi. Den griechischen Styl mit Ehren suchten zuletzt noch ein Mal Domenico Lazzarini und sein Schüler Giuseppe Galio wieder in das italienische Trauerspiel einzuführen. Näher an den Styl der Merope hielten sich Semproni, Savioli, Corio und Antonio Bianchi. Mehr als die Trauerspiele dieser Autoren wurden die des Alfonso Varano und des Jesuiten Granelli bemerkt. Der feine Saverio Bettinelli, der die Würde seines geistlichen Ranges mit einer in Italien ungewöhnlichen Verehrung des unchristlichen Voltaire zu vereinigen wußte, ahmte auch die Trauerspiele Voltaire's nicht ohne Geschicklichkeit nach. An diese Reihe schlossen sich Carl Antonio Monti, der Graf Alessandro Carli, der Abate Willi, der Ritter Duranti, der Ritter Pindemonte, der Graf Campi, der Pater Salvi, und viele Andere. Dieses litterarische Wettrennen nach einem Ziele, das Keiner erreichte, wurde im J. 1772 noch durch den Preis vermehrt, den der Herzog von Parma auf das beste neue Trauerspiel setzte. Fünf Theaterstücke wurden auf diese Art als gute Trauerspiele zu Parma gekrönt. Ungefähr um dieselbe Zeit machte der Pater Ringhieri biblische Trauerspiele aus der Geschichte der Sündfluth und des Königs Nebukadnezar. Nach dem J. 1787 haben unter Andern noch Giovanni Greppi, der Senator Marescalchi, Matteo Borsa, der Abate Biamonti, der Abate Moreschi, der Graf Pepoli, der Abate Monti, und der Graf Alfieri Trauerspiele herausgegeben. Moreschi und Pepoli brachten zuerst Scenen aus der englischen Geschichte auf das italienische Trauerspieltheater.

Gravissieri's Stücke übertreffen durch Natürlichkeit des Dialogs und durch Wärme des Ausdrucks viele andre.

Unter den Theaterstücken des Abate Willi und des Grafen Nopoli sind auch bürgerliche Trauerspiele und rührende Lustspiele (*commedie lagrimose*) im Style Diderot's, Mercier's und anderer Franzosen, die in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bürgerliche und häusliche Rührung statt des tragischen Pathos des Corneille und Racine auf einige Zeit in die Mode brachten. Die Italiener wurden geglaubt haben, der Ehre ihrer Litteratur etwas zu vergeben, wenn sie nicht auch diese französische Mode mitgemacht hätten.

Des regelmäßigen Lustspiels nahmen sich noch Goldoni besonders der Abate Willi und der Marchese Francesco Albergati an. Albergati ist der einzige italienische Lustspieldichter, dem es gelungen ist, den komischen Sinn der französischen Charakterstücke mit französischer Feinheit nachzuahmen¹⁾. In Goldoni's Schule hatte sich vorher noch der Doctor Melli von Siena gefelle. Von allen seinen Lustspielen ist aber nur selten noch die Rede²⁾.

Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ging das italienische Theater in Paris, das

i) Einige Nachricht von der Entstehung dieser Lustspiele und von der Aufnahme, die sie bei dem Publicum fanden, giebt der Marchese Albergati selbst in den kleinen Vorreden vor jedem Stücke des *Nuovo teatro comico del Marchese Franc. Albergati Capacelli*, Venez. 1776 in 5 Bänden.

k) Sie füllen indessen 5 Bände, die zu Venedig im Jahr 1762 herauskamen.

3. B. Ende des sechzehnten Jahrhunderts

einzige außer Italien, wo sehr Komiker er-
 wurden, in ein französisches Theater über-
 der Direction des älteren Ricciardi: im
 J. 1716 die äußerste Höhe seiner Thätigkeit erreichte.
 Aber wenige Jahre nachher wurde er durch
 auf diesem Theater sich schon beschränkt, zu
 führung auch Französisch zu sprechen. Das
 zere französische Komiker an, gute Stücke in
 italienischen Geschmacke für dieses Theater zu
 das bis auf die neueste Zeit den Reiz des
 schen behielt. Erst im J. 1780 wurden die
 schen Masken auf diesem Theater verboten,
 es durch das Spiel des berühmten Com-
 wie er eigentlich hieß, Carlo Bertinotti, zu
 zur Bewunderung aller Zuschauer in Paris die
 brauchten Rolle des Harlekin ein neues Interesse zu
 zuletzt noch ein Mal in Aufnahme gekommen war.
 Immer wird es in der Geschichte des italienischen
 schmackes denkwürdig bleiben, daß um dieselbe Zeit,
 als Goldoni und seine Partei den komischen National-
 styl der Italiener in Italien selbst vertilgen und sich
 dadurch den Franzosen empfehlen wollten, eben dieser
 Styl in Paris, zwar nicht dem französischen vorgezogen,
 gen, aber doch neben diesem geschätzt wurde.

Die Schäferspiele, deren das italienische
 Publicum in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahr-
 hundert nicht genug bekommen konnte, sind, wie es
 scheint, in und außer Italien auf immer von den
 Theatern verschwunden.

Von neuen Versuchen der Italiener in der epis-
 schen Poesie nach Fortinguerra ist wenigstens nichts
 allgemein bekannt geworden.

Die Iyrische Poesie hat in der italienischen Litteratur immer mehr den alten Sonetten und Canzonen Character verloren und sich zum Stolz der Euphuie geneigt, seitdem diese die verbindende Mittlgattung zwischen dem Iyrischen und dramatischen Gesange geworden ist. An neuen Sonetten hat es Italien bis auf unsre Zeit nicht gefehlt. Aber der romantische Geist der älteren Sonettenpoesie hat sich längst verloren. Fast alle Sonette, die man in den Werken neuerer italienischen Dichter und Versificatoren findet, sind kalte Gelegenheitsstücke. Zu den elegantesten dieser Art gehören die des Abate Carlo Innocenzio Frugoni¹⁾, der durch einige andre seiner vielen poetischen Werke bekannter geworden ist. Er lebte vom Jahr 1692 bis 1768. Seine Gönner waren besonders die Herzoge von Parma. Sein leichtes, meist scherzenden Canzonetten interessiren mehr, als seine Sonette.

Die poetische Uebersetzung der Psalme von Caverio Mattei, die im J. 1773 herauskam, verdient, bei dieser Gelegenheit nicht übersehen zu werden. Sie hat nur einen zu üppigen und hüpfenden Schwung des Rhythmus und einen fast zu italienischen Ton. Aber eben in dieser Art von leichtsinnig scheinender Modernisirung des alten ebräischen Psalmenstils erkennt man die poetische Stimmung der heutigen Italiener.

Das beste Lehrgedicht in der italienischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts ist die Schauspiel

1) In den drei ersten Bänden der schön gedruckten Opera del Sgr. Abate Carlo Innocenzio Frugoni, Parma 1779.

spielkunst (l'Arte rappresentativa) von demselben Lodovico Riccoboni, der vom J. 1682 bis 1752 lebte und das italienische Theater zu Paris auf einige Zeit in großes Ansehen brachte. Sein didaktisch, poetischer Styl ist ein wenig pretios und ein wenig gedehnt, aber nicht ohne Geist; und seine Gedanken interessiren ^m).

Die Nachahmung des französischen Geschmacks brachte der poetischen Epistel in Italien einigen Gewinn. Die älteren italienischen Episteln sind Eins und Dasselbe mit den Satyren in der Manier Ariost's und Alamanni's. Die Kunst, bald ernsthaft, bald scherzend, praktische Gedanken in leichten Versen auszuführen und dieser Ausführung die Form eines Briefes zu geben, lernte zuerst Frugoni den Franzosen ab. Noch weiter brachte es in der Nachahmung der gefälligen Leichtigkeit und Präcision des französischen Epistelnstils der Graf Francesco Algarotti, der, wenn gleich von Geburt ein Venezianer, doch ganz französisch gebildet war und deswegen mit seinen Talenten und Kenntnissen um so leichter einen Zutritt in den litterarischen Zirkel des Königs Friedrichs II. von Preußen finden konnte. Der übrigen Verdienste, die sich Algarotti um die italienische Litteratur erworben hat, wird unten gedacht werden müssen. Er starb im J. 1764 ⁿ). Die neuesten unter den bekannter gewordenen poetischen Briefen in italienischer Sprache und

m) Die Arte rappresentativa von Riccoboni kam im Jahr 1728 als ein Anhang der Histoire du théâtre Italien desselben Verfassers heraus.

n) Algarotti's Episteln wurden zum ersten Male im Jahr 1759 gedruckt. Nachher sind sie in die Sammlung seiner Werke (Livorno, 1763) aufgenommen.

und französischer Manier sind die des Ritters Pindemonte °).

Die satyrische Poesie der Italiener hat fast unverändert ihre alte Gestalt behalten. Die ernsthafteste oder regelmäßige Satyre ist eifernd und bitter, die burleske unsauber und possenhast geblieben. In die erste Classe gehört der Triumph der Demuth (Trionfo dell' Umiltà), eine Satyre auf den römischen Hof, nebst zwölf Sermonen, vom Grafen Gasparo Gozzi, einem älteren Bruder des berühmten Carlo Gozzi ^p). Sie sind weit feiner und eleganter, als die des Ritters Dotti. Die burleske Satyre in Berni's Manier setzte besonders der Abate Frugoni fort ^q).

Ein seltsames Product des modernisirten Volkswitzes der älteren Italiener ist eine Art von Eulenspiegelade in zwanzig Gesängen von zwanzig Verfassern. Sie hat den Titel: Bertoldo, Bertoldino und Cacasenno ^r) nach den drei Helden eines Volksmärchens, das für die Italiener ungefähr das selb

o) Unter dem Titel: Versi di Polidete Melpomenio (Balsano, 1784) findet man die poetischen Briefe des Ritters Pindemonte.

p) Der Trionfo dell' Umiltà und die Sermonen des Grafen Gasparo Gozzi kamen zu Venedig im Jahr 1764 heraus.

q) Ueber anderthalb hundert Sonetti bernieschi von Frugoni stehen im dritten Bande seiner Opere, unter andern solche, wie das erste, das sich anfängt:

In atto maestoso di pisciare

Stava sotto le scale il Dittatore.

r) Bertollo, con Bertoldino e Cacasenno, in ottava rima, Venez. 1739, in 8vo. Die zwanzig Verfasser sind hinter der Vorrede aufgezählt und genannt.

selbe, was für uns die Geschichte Till Eulenspiegels, ist. Unter den Zwanzigern, die dieses komische Märchen; jeder nach seinem eignen Witz, in Stenzen erzählen, ist Frugoni der berühmteste. Ihm gehört der zehnte Gesang.

Den Styl der äsopischen Fabeln des Phädrus haben in neueren Zeiten, mit mehr Leichtigkeit und Anmuth, als im sechzehnten Jahrhundert, Varese und Verdizotti^{*)}, der Abate Roberti und Don Lorenzo Pignotti nachgeahmt.

Außer diesen italienischen Gedichten aus dem achtzehnten Jahrhundert sind Theils einzeln, Theils in Sammlungen, so viele, deren Verfasser um dieselbe Zeit lebten, oder noch leben, gedruckt, daß sie zusammen eine Bibliothek von nicht kleinerem Umfange, als die der italienischen Poesie des sechzehnten Jahrhunderts, bilden. Sie zu registriren, zu ordnen und zu recensiren, überläßt der Geschichtschreiber, der nur die Fortschritte des litterarischen Geschmacks erzählen will, dem Litterator, der das Geschäft einer speciellen Bearbeitung dieses Faches der neueren Litteratur übernimmt. Einige dieser vielen Gedichte, z. B. die von Baretti, Bertola und Pellegriani sind bekannter geworden, als andre, die eben so wenig in Masse zu verwerfen sind, z. B. die von Calsabigi, Tagliazucchi, Passeroni, Damiani, Guarinini, Savioli, Sgrilli, Bregnoni, Meri, Fusconi, Cesarini, Colpani, Tartarotti, Ravizza, Parini, Oliveri, Bondi, Cimerio, Tommasini, Diodati, Salandri, Zucchioli, Zeviani, Cavals

*) S. oben S. 358.

Cavalli, Cazza, Tarsia, Pozzi, Banetti, Cataneo, Strasoldo, Florio, Sampieri, Saccenti, Moro, und Andern ¹⁾).

Der italienische Nationalgeist hat also seine poetische Tendenz nicht verloren. Aber eine Verbindung von Begebenheiten, die kein Geschichtschreiber voraussehen kann, wird nöthig seyn, wenn dieser Nationalgeist wieder energisch wirken und auch in der Poesie sich nicht mit schön klingenden Versen, artigen Ländeleien, feierlicher Declamation und ergötzender Gedankenlosigkeit begnügen soll. Bis dahin ist unter den poetischen Merkwürdigkeiten des heutigen Italiens die Kunst der Improvisatoren von mehr Bedeutung, als die meisten gedruckten Sammlungen von neueren Gedichten. Jene Kunst beweiset, mit welcher Biegsamkeit und Kraft eine italienische Phantasie, wenn sie einmal in Bewegung ist, Bilder und Worte in poetische Verhältnisse zusammen trägt. Daraus erklärt sich, wie es einem Italiener auch bei einer nur mäßigen Cultur des Geistes möglich ist, durch ein Bändchen nicht schlechter Verse die Zahl der vielen, die er vor sich findet, zu vermehren, wenn er die Poesie seiner Vorfahren auch nur mit dem Gedächtnisse aufgefaßt hat. Der erkünstelte, und doch glückliche Enthusiasmus der heutigen Improvisatoren ist das lebendige Denkmal der guten Zeit des italienischen Geistes.

t) Werke von allen diesen Dichtern und Versificatoren, und noch viele andre, die in dasselbe Fach gehören, finden sich beisammen auf der königl. Universitätsbibliothek zu Göttingen.

Zweites Capitel.

Geschichte der schönen Prose.

Die schöne Prose hatte im neueren Italien nicht, wie im alten Griechenland, das Glück, zur Kommenheit zu reifen, nachdem ihr die Poesie reich vorangegangen war. Nur in den letzten Jahren des sechzehnten und den ersten des siebzehnten Jahrhunderts verräth sich der Rückgang der italienischen Cultur weniger durch die prosaischen Werke, mit Fleiß geschrieben sind, als durch die Gedichte. Seit dieser Zeit war auch auf ein Mal alle wahre Redsamkeit in der italienischen Litteratur ein volles Jahrhundert hindurch wie abgestorben; und nicht, als bis das Studium der französischen Schriftsteller in einigen Italienern die veraltete Idee von wahrer Schönheit des prosaischen Stils wieder weckte, denen sie für diese Schönheit noch einigen Sinn gesetzt zu haben.

Der Novellenstyl war es nicht mehr, was wahren Prose im Wege stand. Jener Styl trennte sich von dieser immer mehr abgeschieden, dem Machiavelli im Geiste der Alten den rechten Weg angegeben hatte. Es kamen auch keine neuen Novellen von Bedeutung mehr zum Vorschein. Aber das Studium der classischen Prose des Alterthums verlor den Einfluß, den es bis dahin auf die italienische Litteratur gehabt hatte. Sich selbst überlassen,

1 vers

I. Geschichte d. ital. Poesie u.

bermochte nun der italienische Geist
seinem Gange zum Weichlichen und
im prosaischen Ausdruck zu widerstehe
samer die Kirche über den denkenden K
etwas Ernsthaftes über die Gegenständ
te, deren freie und geistvolle Behandl
schen Autor bildet.

Den letzten Versuch, durch Schrif
ber alexandrischen Liebes- und
schichten die italienische Lesewelt zu er
te nicht ganz ohne Glück Francesco
ein venezianischer Patrizier, der im Sch
Vielerlei schrieb. Sein Roman Diane
zum Jahr 1667 drei und zwanzig Mal
Er fand es auch nicht unschicklich, die G
Pyramus und der Thisbe in eine Novell
und das liebende Paar romantische Briefe
lassen. Ein ähnlicher Mißbrauch der pr
genialischen Scherze (Scherzi geni
Loredano. So nannte er, wunderbar g
Sammlung declamatorischer Briefe und A
er auf die widersinnigste Weise den Helden ut
nen des Alterthums in den Mund legt *).

- u) In den Opere di Gio. Francesco Loredan
1767, in 8 Bänden, steht auf dem Titel d
Vigesima terza impressione. So fleißig wu
siebzehnten Jahrhundert ein Buch gelesen,
fängt: Non era ancora adorato in oriente
l'imperio di Asia avea ricevuto il comande
nudo d'un solo: quando in una isola del
approdò una rinforzata galca — per
degno del cielo, che col fabbricare mo
minacciava precipizj ai naviganti, s'era r
z) In den Opere del Loredano sind die
zum acht und zwanzigsten Male ge

Zweites Capitel.

Geschichte der schönen Prose.

Die schöne Prose hatte im neueren Italien nicht, wie im alten Griechenland, das Glück, zur Vollkommenheit zu reifen, nachdem ihr die Poesie glorreich vorangegangen war. Nur in den letzten Decennien des sechzehnten und den ersten des siebzehnten Jahrhunderts verräth sich der Rückgang der italienischen Cultur weniger durch die prosaischen Werke, die mit Fleiß geschrieben sind, als durch die Gedichte. Aber seit dieser Zeit war auch auf ein Mal alle wahre Beredsamkeit in der italienischen Litteratur ein volles Jahrhundert hindurch wie abgestorben; und nicht eher, als bis das Studium der französischen Schriftsteller in einigen Italienern die veraltete Idee der edleren Schönheit des prosaischen Stils wieder erweckte, schienen sie für diese Schönheit noch einige Sammen zu retten zu haben.

Der Novellenstyl war es nicht, der der wahren Prose im Wege stand. Dieser hatte sich von dieser immer weiter entfernt, seit Machiavell im Geiste der alten Römer gegeben hatte. Es kam zu dem, was wir jetzt den Novellenstyl nennen, der im sechzehnten Jahrhundert im vollen Blüthenstande stand.

510 I: Geschichte d. ital. Poesie u. Beredsamkeit

vermochte nun der italienische Geist um so weniger, seinem Hange zum Weichlichen und Weitschweifigen im prosaischen Ausdruck zu widerstehen, je aufmerksamer die Kirche über den denkenden Kopf wachte, da etwas Ernsthaftes über die Gegenstände zu sagen hatte, deren freie und geistvolle Behandlung den prosaischen Autor bildet.

Den letzten Versuch, durch Schriften im Styl der altmodischen Liebes- und Heldengeschichten die italienische Lesewelt zu ergötzen, machte nicht ganz ohne Glück Francesco Loredano, ein venezianischer Patrizier, der im Scherz und Ernst Vielerlei schrieb. Sein Roman *Diana* wurde bis zum Jahr 1667 drei und zwanzig Mal aufgelegt^{u)}. Er fand es auch nicht unschicklich, die Geschichte des Pyramus und der Thisbe in eine Novelle zu bringen und das liebende Paar romantische Briefe wechseln zu lassen. Ein ähnlicher Mißbrauch der Prose sind die genialischen Scherze (*Scherzi geniali*) dieses Loredano. So nannte er, wunderbarlich genug, eine Sammlung declamatorischer Briefe und Reden, die er auf die widersinnigste Weise den Helden und Heldinnen des Alterthums in den Mund legt^{x)}. Eben dies

u) In den Opere di Gio. Francesco Loredano, Venet. 1767, in 8 Bänden, steht auf dem Titel der *Diana*: *Vigesima terza impressione*. So fleißig wurde also im siebzehnten Jahrhundert ein Buch gelesen, das sich anfängt: Non era ancora adorato in oriente la Luna, se l'imperio di Asia avea ricevuto il comando dalla tiranide d'un solo; quando in una isola del mar Carpato approdò una rinforzata galea — per involarfi allo sdegno del cielo, che col fabbricare monti dell'onde minacciava precipizj ai naviganti, s'era ritirata etc.

x) In den Opere del Loredano sind die Scherzi geniali zum acht und zwanzigsten Male gedruckt.

ser Loredano that das Seinige, die scherzhaften und burleske Prose, die sich seit Berni in der Mode erhalten hatte, mit dem altromantischen Styl zu combiniren. Unter dem Titel: Akademische Einfälle (*Bizarrie academiche*) gab er ein Gemisch von Erzählungen und pedantisch komischen Abhandlungen heraus, die an Berni's Akademie^{y)} erinnern, aber in der Vergleichung mit ihr sich nur noch frostiger ausnehmen. Selbst die didaktische Prose wollte Loredano wieder romantisiren. Seine Liebeszweifel (*Dubbj amorosi*), auf Verlangen einer Dame geschrieben, sind Abhandlungen über ungefähr dieselben Fragen, die in den alten Liebesgerichten (*corti d'amore*) verhandelt wurden, und ungefähr in demselben altromantischen Geschmacke ausgeführt. Endlich legte Loredano auch Hand an die politische Geschichte, um sie den alten Ritterromanen so ähnlich zu machen, als es ohne Verletzung der historischen Wahrheit möglich war. Er erzählte in einem Werke von elf Büchern die Geschichte der Könige von Cypern aus dem Hause Lusignan (*Istorie de' Rè Lusignani*)^{z)}. Wäre die Sprache weniger schleppend, so würde diese Geschichte unter allen Schriften ihres Verfassers noch die beste seyn. Der Ruhm Loredano's starb mit seinem Zeitalter ab.

An die Cultur der satyrischen Prose, die mit der burlesken im sechzehnten Jahrhundert nicht ohne Geist vereinigt worden war, wurde schon im siebzehnten Jahrhundert wenig mehr gedacht. Das
eins

y) S. oben S. 334.

z) Im 5ten Bande der Opere.

einziges Werk dieser Art, das Aufsehen erregte, war Ferrante Pallavicino's himmlische Ehescheidung (*Divorzio celeste*)^{a)}, die heftigste Satyre, die gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt je von einem Katholiken geschrieben ist. Ein Reher wollte dieser Pallavicino, den man mit vielen andern Schriftstellern aus derselben angesehenen Familie nicht verwechseln muß, durchaus nicht seyn. Was er aber seyn wollte, oder im Herzen war, ist schwer zu sagen. Einige seiner Freunde sprachen ihm aus guter Meinung eben das Werk ab, das ihn am bekanntesten gemacht hat. Aber er mußte doch mit dem Leben dank büßen. In Avignon, wohin er nach mehreren Reisen gegangen war, wurde er in Verhaft genommen und im J. 1644 enthauptet. Die Art seiner Hinrichtung scheint zu beweisen, daß man ihn nur mittelbar als einen Rebellen, und nur mittelbar als einen Reher bestrafen wollte. Sein heftiges Buch war auch mehr gegen die Person des Papstes Urban VIII. und die Mißbräuche der geistlichen Gewalt, als gegen diese Gewalt überhaupt gerichtet. Aber ärgerlich ist das Buch darum nicht weniger, auch nach protestantischen, und selbst nach philosophischen Begriffen. Es ist ein komischer Roman in Briefen und Monologen, wahrscheinlich der erste in seiner Art. Die Correspondenten und Interlocutoren sind Gott der Vater, Gott der Sohn, der heil. Paulus, der heil. Lucas, Mönche, Nonnen, und andre Personen. Gott der Vater geht dem Sohne seine Mißbilligung darüber zu erkennen, daß der Sohn noch immer der Vermählte der Kirche bleibe, die jetzt ein so scandalöses Leben führe. Der Sohn

a) Ich kenne sie nur aus den *Opere scelte di Ferrante Pallavicino*; Villafranca, 1660, in 8vo.

Sohn erklärt sich. Der heil. Paulus wird nach Rom abgesandt, um über die Lebensart der Kirche Bericht abzustatten. Der Bericht fällt so aus, daß im himmlischen Ehestandsgerichte auf Scheidung erkannt werden muß. Nun melden sich die lutherische, die reformirte und andre ketzerische Kirchen als Bräute. Sie werden aber alle zurückgewiesen, weil der Heiland lieber im Eölibat leben, als mit einer menschlichen Kirche wieder vermählt seyn will. Pallavicino's Ausführung dieser kecken Idee hat wenig ästhetischen Werth. Zur Kritik ihres Zwecks ist hier nicht der Ort.

* * *

Am längsten erhielt sich der Geist der wahren Prose im historischen Style. Einige italienische Geschichtschreiber, die noch in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebten, verdienen Männer des sechzehnten zu heißen. Der erste unter ihnen ist der Vater Paolo Sarpi, ein Venezianer. Er war im J. 1552 geboren, trat in den Serviten Orden, und vertheidigte die Freiheit der weltlichen Regierungen gegen die päpstliche Gewalt so tapfer, daß ihn der Pabst Paul V. in den Bann that. Dieselben Grundsätze, die Sarpi vertheidigte, behauptete auch der Senat von Venedig gegen den Pabst. Sarpi wurde als so im Schooße seiner Vaterstadt von dem Bannstrable nicht getroffen. Er lebte bis zum J. 1623. Seine Geschichte des tridentinischen Conciliums^{b)}, zu der er sich nicht als Verfasser bekannte, ist,

b) Istoria del concilio Tridentino, Londra, 1619, in fol. Der Verfasser heißt auf dem Titel *Pietro Soave*. Daß dieser Pietro Soave und der Vater Sarpi oder Boucwerf's Gesch. d. schön. Redek. II. B. Kt Fra

ist, wenn gleich kein Meisterwerk in der historischen Kunst, doch die erste pragmatische Kirchengeschichte in einer neueren Sprache; nicht schön, aber auch nicht ungeschickt geschrieben. Anziehend für den Verstand wird diese Geschichte des tridentinischen Conciliums schon dadurch, daß sie historische Ausführung eines Grundsatzes ist. Sie soll beweisen, daß die Trennung der abendländischen Kirche, die durch Luther's und Zwingli's Reformation bewirkt wurde, hätte verhütet werden können, wenn der päpstliche Hof nicht die Behauptung einer widerrechtlichen Hoheit in weltlichen Verhältnissen dem Wohl der Kirche vorgezogen hätte. Die Freimüthigkeit, mit welcher Sarpi, sonst ein gewissenhafter Katholik, die Intriguen aufdeckt, durch die man von Rom aus die Bemühungen der gutgesinnten Prälaten in der tridentinischen Versammlung entkräftete, ist für den Geschichtschreiber nachahmungswerth. Wenn die Simplicität der Erzählungsart dieses Geistlichen einem jetzigen Geschmacke nicht genügt, so muß man nicht vergessen, daß die Erzählung theologischer Streitigkeiten, die nächst den Intriguen hier die Hauptsache waren, mit den Gesetzen der feineren Darstellungskunst vereinbar ist^{c)}.

Einen Stoff, in dessen Bearbeitung der größte Geschichtschreiber alle seine Talente benützen konnte, wählte zur historischen Darstellung Arrigo Caterino Davila, der Sohn eines Cypriers von angesehener Familie, geboren im J. 1576. Durch seinen Vater, der von der Insel Cypern, als diese eine Provinz

Gra Paolo, wie er auch oft genannt wird, eine und dieselbe Person ist, hat man erst spät entdeckt.

c) Die Proben des Styls werden von hier an ohne Nachtheil dieser Geschichte wegfallen können.

Der Türken wurde, nach Venedig geflüchtet war, kam Davila schon in seiner Kindheit in Verbindung mit dem königlich französischen Hause. Der König und die Königin von Frankreich waren seine Vathe. Unter ihrem Schutze wurde er in der Normandie erzogen. Dann nahmen ihn seine Vathe als Page an ihren Hof. Als er achtzehn Jahr alt war, trat er in französische Militärdienste und zeichnete sich bei mehreren Gelegenheit rühmlich aus. Im J. 1599 kehrte er auf Verlangen seines Vaters nach Italien zurück. Er wurde nun Offizier in venezianischen Diensten, stieg von einer militärischen Ehrenstufe zur andern, bekleidete die Stelle eines Gouverneurs in Dalmatien, in Friaul und auf der Insel Candia, und galt in Venedig für den ersten Mann nach dem Dogen. Sein Degen wurde nicht weniger respectirt, als seine Feder. Seine Biographen vergessen nicht, eines Duells zu erwähnen, in dem er seinen Gegner durch und durch stieß. Unglücklich und seltsam war sein Tod. Auf einer Reise in Amtsgeschäften, wo er mit einem unbedeutenden Menschen in Streit gerathen war, wurde er von diesem Elenden meuchelmörderisch mit einer Pistole erschossen. Er stürzte todt zu Boden in Gegenwart seiner Gattin und seiner Söhne. Ein Blutbad entstand auf der Stelle, wo er gefallen war. Einer seiner Söhne erlegte den Meuchelmörder, dessen Anhänger wieder Davila's Capellan niederstießen. Mehrere Personen wurden in diesem Gemekel verwundet. Es ereignete sich im J. 1631. Die Geschichte der bürgerlichen Kriege in Frankreich^{d)}, durch die Davila's

d) Die Storia delle guerre civili di Francia, da Arrigo Caterino Davila ist eins von den Werken, die man freilich in den meisten europäischen Sprachen lesen kann.

Davila's Name bekannter geworden ist, als durch seine militärischen Verdienste, hatte er ein Jahr vor seinem Tode herausgegeben. Es ist schwer, genau den Rang zu bestimmen, den er als pragmatischer Geschichtschreiber neben Machiavelli und Guicciardini einnehmen soll. Nur über diese darf man ihn nicht stellen. Aber in der Vergleichung mit neueren Geschichtsbüchern behauptet Davila's Werk leicht vor sehr vielen den Vorrang. Es trägt den Charakter des praktischen Mannes, der in der großen Welt zu leben und zu wirken gewohnt war, der die Begebenheiten, die er erzählt, nicht bloß aus Büchern kannte, und der einen Theil derselben mit erlebt hätte. Es ist ein ausführliches, fast weitläufiges Werk, wenn gleich nur in funfzehn Bücher eingetheilt. Die Ausführlichkeit gehörte wesentlich zu Davila's Plan. Denn was sich in dem Zeitraume vom J. 1559 bis 1598, den sein Buch umfaßt, Vorwürdiges in den politischen und kirchlichen Verhältnissen Frankreichs zugetragen hatte, wollte Davila mit pragmatischer Gründlichkeit erklären, und nicht bloß erzählen. Er wollte jede öffentliche Begebenheit durch die Irrgänge der Leidenschaften und besonders der Intriguen bis zu ihrem verborgenen Reime verfolgen. Sich dazu die nöthigen Notizen zu verschaffen, benutzte er jede Bekanntschaft, die er bei seinem langen Aufenthalt in Frankreich und in französischen Diensten gemacht hatte. Kein neuerer Geschichtschreiber vor Davila hat sich das Studium der politischen Intriguen so angelegen seyn lassen. Aber dieses Studium verleitete ihn nicht nur zur Umständlichkeit; es verwickelte ihn

Aber sollte eine neue deutsche Uebersetzung jetzt nicht ein neues Interesse haben, seitdem eine andre Zerrüttung in Frankreich durch Einen Mann auf eine ähnliche Art geendigt ist!

ihn auch in Subtilitäten, die, wenn sie auch nicht eines Historikers unwürdig sind, doch seine historische Treue verdächtig machen, weil sie besorgen lassen, daß er wohl ein Mal die Facta nach den Erklärungsgründen gemodelt habe, um sie nur sinnreich erklären zu können. Abgerechnet diesen Hyperpragmatismus, ist Davila's Geschichtsbuch eins von denen, die auch im großen Publicum Leser finden können. Ohne romaneste Verbrämungen des Styls, hat es das innere Interesse eines Romans, besonders von der Epoche an, wo Heinrich IV., der Fürst, in dessen Charakter die Vorzüge und Schwächen des romantischen Rittersinns bis zum Wunderbaren mit dem politischen Verstande der neueren Zeit vereinigt waren, auf den Schauplatz tritt und der Zerrüttung Frankreichs durch eine schöne und heroische That nach der andern ein Ende macht. Das Lob, das Davila diesem Könige ertheilt, unter dessen Fahnen er als Jüngling in den Niederlanden gedient hatte, ist seitdem zu oft von der ganzen Nation ausgesprochen worden, als daß es auch nur noch den Schein der Parteilichkeit haben könnte. Das ganze Werk verbindet das Interesse eines Romans mit pragmatischer Einheit eben dadurch, daß die innern Zerrüttungen Frankreichs, die Davila beschreibt, ungefähr um dieselbe Zeit anfangen, als der Mann geboren wurde, der bestimmt war, Glück und Frieden wieder in sein Vaterland zurückzuführen.

Der dritte italienische Geschichtschreiber, der im siebzehnten Jahrhundert noch im Geiste des sechzehnten schrieb, ist Guido Bentivoglio. Er lebte vom J. 1579 bis 1644. Der Rang seiner Familie und seine Talente beförderten ihn zur Cardinalswürde. Als päpstlicher Nuntius war er vom J. 1607 bis 1616 in

den Niederlanden, wo damals die neue Republik, nach einem langen und blutigen Kampfe mit der spanischen Monarchie, endlich ihrer selbst mächtig zu werden und sich als ein selbstständiger Staat zu behaupten anfing. Alle vorhergegangene Begebenheiten waren noch in so lebhaftem Andenken, daß ein Mann von Bentivoglio's Geiste an Ort und Stelle leicht alle genaueren Nachrichten einziehen konnte, deren er bedurfte, um die Geschichte des Krieges zwischen den Niederländern und Spaniern pragmatisch zu erzählen. Bentivoglio's Nebenbuhler in der Erzählung eben dieser Geschichte war der Jesuit Strada. Aber Strada schrieb lateinisch. Welcher von Beiden den Preis der historischen Kunst dem Andern abgewonnen hat, kann also hier nicht untersucht werden. Bentivoglio nannte sein Buch: Geschichte des flandrischen Krieges (*Della guerra di Fiandra*) ^{e)}. Des Hyperpragmatismus hat er sich wohl nicht schuldig gemacht. Auch die pragmatische Einheit fehlt der Composition seines Werks. Daß er entschieden Partei gegen die protestantischen Niederländer nahm, brachte sein geistliches Amt so mit sich. Die Humanität, die seinen Katholicismus mildert, macht ihm Ehre. Aber er war ein gar zu eleganter Geschichtschreiber. Vom langweiligen Chronikstyl hielt er sich weit genug entfernt, aber auch zu weit vom ernstlichen Styl der Sache. Er affectirte lateinische Phrasen, wie der Cardinal Bembo ^{f)}; aber es lag ihm doch zu viel daran, schön zu erzählen. Kann man ihm indessen dieses verzeihen, so muß man sich der Klarheit seiner Darstellung und der Präcision seiner

Sprache

e) Sie erschien stückweise in so genannten Decaden. Genauere bibliographische Auskunft giebt Fontana in seiner Bibliothek, im Fache: d'istoria civile.

f) S. oben, S. 292.

Sprache Gerechtigkeit widerfahren lassen. Diese Präcision besonders macht mit der Geschwägigkeit der meisten italienischen Prosaisten einen Contrast, in welchem Bentivoglio als ein Mann von seltenem Geschmacke glänzt.

Alle diese Historiker ließen noch nicht von der Gewohnheit ab, nach Art der Alten, die Kraft ihrer Erzählungen durch erdichtete Reden zu verstärken. Eben dieser Gewohnheit blieben auch mehrere Italiener getreu, die gegen die Mitte und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in lateinischer oder italienischer Sprache historische Werke schrieben. Einer von diesen war der venezianische Patrizier und Ritter *Battista Nani*, der im Jahr 1678 starb. Seine Geschichte von Venedig (*Istoria della repubblica Veneta*)^{g)} begreift den Zeitraum vom J. 1613 bis 1673, also Begebenheiten, die er größten Theils selbst erlebt hatte; denn er war drei und sechzig Jahr alt, als er starb. Ein Meister in der historischen Kunst war er nicht. Er erzählt nur besser, als ein Chronikenschreiber. Auf den historischen Pragmatismus verstand er sich auch nur unvollkommen; denn, nicht zufrieden, die Facta nach ihren Ursachen, so gut er von diesen unterrichtet war, zu verbinden, mischte er politische Betrachtungen, und nicht immer von der scharfsinnigsten Art, in seine Erzählung.

Seit dieser Zeit verwandelte sich die Neigung zur historischen Darstellungskunst, in der die Italiener als den neueren Nationen Muster geben zu wollen schienen, unvermerkt in immer geistloseren Sammelfleiß. Die berühmtesten unter den italienischen Historikern des achtz

g) Die mir bekannte Ausgabe dieser *Istoria Veneta* (Venez. 1686, in 4to) heißt auf dem Titel die vierte.

zehnten Jahrhunderts bis auf die Zeit der Oberherrschaft des französischen Geschmacks in Italien begnügen sich entweder, wie Muratori, mit dem Verdienst der sorgfältigen Prüfung und des gewissenhaften Berichts, oder sie schränken sich, wie Maffei, auf topographische Verhältnisse ein, die zu wenig inneres Interesse haben, um zur pragmatischen Darstellung zu begeistern ^{h)}).

Bei dieser Lage der historischen Litteratur der neuen Italiener verdiente die bekannte Universalgeschichte von Italien, die ihr Verfasser, der Abate Denina, die Revolutionen Italiens ⁱ⁾ nannte, allerdings die Aufmerksamkeit, deren sie werth gefunden wurde.

Um die Vereinfachung der didaktischen Prose in italienischer Sprache war seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achzehnte auch nicht ein einziger vorzüglicher Kopf bemüht.

Die philosophischen Schriften des Giordano Bruno, der, gegen die Gewohnheit seiner Zeitgenossen, dialektische und metaphysische Speculationen in seiner Muttersprache vortrug, sind, von der rhetorischen Seite angesehen, kaum lesbar.

Erst

h) Des Marchese Scipione Maffei ausführliche Erzählung der Geschichte seiner Vaterstadt Verona nimmt den 4ten und 5ten Band seiner sämtlichen Werke ein.

i) Rivoluzioni d'Italia (Torino, 1769, in 3 Quartbänden) hat der Abate Denina sein Buch genannt. Da es ein Abriß aller merkwürdigen Veränderungen seyn soll, die Italien von den ältesten Zeiten her erlitten hat, so konnte es nicht wohl in dem Sinne, wie die Geschichtsbücher Machiavelli's, Guicciardini's und Davila's, pragmatisch ausfallen.

Erst seit der Periode der Nachahmung des französischen Stils in Italien wurden wieder italienische Abhandlungen geschrieben, in denen sich eine natürliche und klare Entwicklung zusammenhängender Gedanken mit einer edlen Diction vereinigte. Aber in den ersten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, als das italienische Theater schon großen Theils französisch war, wirkte der französische Geschmack auf die italienische Prose noch wenig oder gar nicht. Die beiden gelehrten Männer, die gerade damals unter andern auch die Cultur der italienischen Prose erneuerten, bildeten ihren didaktischen Styl nach den Alten. Der erste war der elegante Jurist Gravina. Seine Abhandlungen fielen etwas besser aus, als seine Trauerspiele nach antikem Zuschnitt. Im folgenden Capitel wird ihrer, wegen des Inhalts, genauer gedacht werden müssen^{k)}. Ungefähr in derselben Manier schrieb der Marchese Maffei seine Abhandlungen über moralische, physicalische, litterarische und historische Gegenstände^{l)}. Positives Verdienst hat diese Manier, die sich mehr der Form, als dem Geiste der antiken Prose nähert, nur wenig; aber sie ist anspruchlos, correct und natürlich.

Durchaus französisch wurde der Styl der vorzüglichsten Verfasser italienischer Abhandlungen und anderer didaktischen Schriften bald nachher, als mit der französischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts auch die neue oder französische Art zu philosophiren in Italien Wurzel faßte. Simreiche, elegante und amüs

k) Außer Gravina's bekannterer Schrift: *Della ragione poetica*, gehört hierher auch noch eine Abhandlung über das Trauerspiel, die seinen Trauerspielen (S. oben) zum Fundament dienen soll.

l) Sie finden sich zerstreut in seinen Werken.

Amüsante Popularität im Schreiben, wie im Denken, nahm die Stelle der bescheidenen Gründlichkeit ein, die welche die italienischen Gelehrten bis dahin, wenn gleich nicht die Kraft, doch den Sinn ihrer Vorfahren behalten hatten. Für die Fackel der Vernunft hielt man nun auch in Italien das Irlicht des Witzes; und das verehrte Haupt der neuen Schule den Oberflächler im Denken und Schreiben war wie überall, Voltaire. Die Vorliebe, die Voltaire für die italienische Sprache empfand, oder affectirte, schmeichelte mehreren guten Köpfen in Italien um so mehr, weil es kurz zuvor noch Ton unter den französischen Belletristen gewesen war, auf alles Italienische herabzusehen. Gegen Voltaire's unchristliche Frivolität sträubte sich noch immer etwas im Herzen seiner italienischen Verehrer. Aber der ernsthafte Voltarianismus schien ihnen desto nachahmungswerther, besonders dem Grafen Algarotti, der noch dazu durch die Gunst des Königs Friedrichs II. mit Voltaire in unmittelbare Verbindung gekommen war und, wie er, den preussischen Cammerherrnschlüssel trug. Elegant, artig und klar, aber ja nicht zu tiefsinnig, wie es einem Schüler Voltaire's ziemte, schrieb Algarotti seine Abhandlungen^{m)}, und seine zu ihrer Zeit nicht wenig gepriesenen und auch in Sonetten beklingelten Gespräche über die Optik nach Newtonischen Grundsätzen für Damenⁿ⁾.

Ein Voltarianer in seinem didaktischen Styl, aber doch weniger als in seinen Trauerspielen, wurde auch seine

m) Sie nehmen den größten Theil seiner Opere (Livorno, 1767, in 7 Octavbänden) ein.

n) Einzeln gedruckt unter dem Titel: Neutonianismo per le Donne; 1737. In den Opere del Conte Algarotti (Tom. I.) heißen sie Dialoghi sopra l'Ottica Neutonian.

seine Prälat Bettinelli. Seine Schrift über den **Enthusiasmus** nimmt unter den lebhaft geschriebenen Abhandlungen keinen der letzten Plätze ein^{o)}. Nur herrscht in ihr der oratorische Styl über den didaktischen.

Wenn man auf gutes Glück eine neue italienisch geschriebene Abhandlung aufschlägt, wird man in der Regel entweder Nachahmung des französischen Stils, oder eine wichtig zühende Kedseligkeit und Monotonie bemerken, die mit der classischen Würde der Alten so wenig, als mit der französischen Behendigkeit, übereinstimmt. Aber man wird auch nicht leicht die Bestrebung einiger vorzüglicheren Schriftsteller verkennen, sich einen kräftigen und prunklosen Styl der Sache zu bilden, für die sie mit Ernst und Wärme schreiben. Die Schriften des Marchese Beccaria^{p)} und noch mehr das ausführlichere Werk über die Geseßgebung von dem Ritter Filangieri^{q)} können unter andern als Beweise des Dichterspruchs angeführt werden, "daß die alte Kraft in den italischen Herzen noch nicht ganz erstorben ist"^{r)}.

Am

o) Dell' Entusiasmo delle belle arti, Milano, 1769; und in den Opere del Abate Saverio Bettinelli, (Venez. 1780, 6 Voll.) im zweiten Bande.

p) Beccaria's weltkundige Abhandlung: Dei delitti e delle pene kann man von der rhetorischen Seite allens falls auch als einen nicht misslungenen Versuch im italienischen Compendienstyl ansehen. Seitdem der Stifter einer neuen Philosophenschule den Marchese Beccaria einen Empfindler genannt hat, nennen ihn, wie man denken kann, auch die Commentatoren jenes Philosophen eben so. Aber sein Buch macht ihm darum nicht weniger Ehre.

q) La Scienza della Legislazione, del Cavalier Gaetano Filangieri, ediz. seconda, Napoli, 1781 — 85, 6 Octavbände.

r) Che l'antico valore

Negli

* *

Am wenigsten nachtheilig ist die Nachahmung des französischen Geschmacks in der Litteratur dem italienischen Briefstyl geworden.

Eine Sammlung von Briefen aus dem siebzehnten Jahrhundert von dem romantisirenden Loredano^{s)} ist, so wenig auch ihr Inhalt bedeutet, nicht ganz zu verwerfen. Loredano verstand wenigstens methodisch, die bequemsten Wendungen des natürlichsten Briefstils zu treffen. Nach der Absicht des Herausgebers sollten diese Briefe als eine classische Beispielsammlung zur Bildung des Briefstils für die meisten Fälle des gewöhnlichen Lebens dienen. Sie sind auch oft genug gedruckt. Aber die declamatorische Künstelei Loredano's sticht auch in seiner Bemühung, sich recht natürlich auszudrücken, hervor.

Durch Nachahmung des französischen Briefstils im achtzehnten Jahrhundert verlor der italienische, wenigstens in einigen gedruckten Sammlungen, nicht nur die methodische Umständlichkeit, von der man nach einem vermeinten Gesetz der guten Lebensart bis dahin nicht gern ablassen wollte; er gewann auch an innerem Interesse, weil man sich mehr gewöhnte, schöne Phrasen ohne gute Einfälle als eine gar zu kahle Artigkeit anzusehen. Indessen sind die scherzhaften Briefe des älteren Grafen Gozzi^{t)} immer noch wortreich. Die

Brie

Negli Italici cor non è ancor spento;
zwei bekannte Zeilen aus einer Canzone Petrarch's a sein Vaterland.

s) Lettere del Sgr. Gio. Francesco Loredano, *decima seconda impressione*, Venez. 1676, in 2 Theilen. Der Herausgeber, Ritter Giblett, hat diese Briefe in zwei und funfzig Classen abgetheilt.

t) Im 5ten Bande der Opere del Conte Gasparo Gozzi, Venez. 1758.

Briefe, die der Graf Algarotti auf seinen Reisen schrieb^{u)}, möchten wohl, auch wegen des interessanteren Inhaltes, zu den vorzüglichsten in ihrer Art gezählt werden dürfen.

* * *

Zur Cultur des oratorischen Styls ist in Italien immer weniger Veranlassung gewesen, so viel als demische Gelegenheitsreden auch bis auf unsre Zeit in italienischer Sprache gehalten seyn mögen. Unter diesen Gelegenheitsreden sind die Comischen (Cicalate)^{x)}, wenn dieser Name nicht schon zu vornehm für sie ist, noch nicht aus der Mode gekommen^{y)}.

Drittes Capitel.

Geschichte der Poetik und Rhetorik.

Wom Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis in das achtzehnte blieb die italienische Kritik, wenn wir Uebungen, die noch dazu meist unnütz waren, nicht für Fortschritte ansehen wollen, auf derselben Stelle stehen; wo Tasso mit seinen Freunden und Gegnern sie verließen. Und in dieser ganzen Zeit trug sie, wie vorher, zur Vervollkommnung der Poesie und Beredsamkeit wenig oder gar nichts bei. Der Geschichtschreiber, der nicht den Fortgang oder die Erneuerung fruchtloser Zänkereien umständlich berichten mag, hat von diesem Theile der italienischen Litteratur nur Weniges zu melden.

Ein

u) Viaggi di Ruffia, in Briefen. Opere, Tom. V.

x) Vergl. oben S. 337.

y) Auch in den Werken des Grafen Gasparo Gozzi (T. VI.) findet man eine Cicalata.

Ein kritischer Krieg, der nichts entschied, wurde gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts über Guarini's treuen Schäfer geführt. Ohne das Wesen der romantischen Schäferpoesie aufzuklären, untersuchte man nach dem Aristoteles und nach eigenen Einfällen, ob eine schäferliche Tragikomödie eine gute, oder eine verwerfliche Art von Dichtung sei. Jason de Nores, ein Cyprier, der nach Venedig geflüchtet war, schrieb gegen den treuen Schäfer. Seine Kritik erregte Aufsehen, weil er, unter mancherlei andern Schriften, auch eine Theorie der Beredsamkeit herausgegeben hatte, an die jetzt außer den Litteratoren niemand mehr denkt. Guarini vertheidigte sein Werk. Nun stritten für und gegen den treuen Schäfer Justinio Sommo, Giampietro Melacreta, Giovanni Savio, und andere, deren Namenreihe hier ohne Nutzen stehen würde. Jason de Nores starb im J. 1590, also noch vor Tasso²⁾.

Nicht mehr Gewinn brachte der wahren Kritik der Angriff Tassoni's, des Verfassers des *Emmerraub's*, gegen die poetische Autorität Petrarch's. Die blinden Lobredner der petrarchischen Poesie verdienten eine Züchtigung. Aber Tassoni zeigte zu wenig Sinn für die Vorzüge dieser Poesie, um ihre Fehler mit Nutzen zu rügen. Sein Tadel war überdies noch mikrologisch²⁾. Und wenn auch Petrarch's lebhafter Vertheidiger Armatari, ein junger Mann

2) Ausführlichen Bericht statten über diese Zänkerey Quodrio, Crescimbeni und Fontanini ab. Eine kurze Uebersicht giebt Tiraboschi, Tom. VII. p. 3. p. 156. — Die Rhetorik des Jason de Nores (*Della Rettorica libri III.*) kam zu Venedig, im J. 1554 heraus.

a) Vergl. oben, S. 375. und Tiraboschi, T. VIII. p. 323.

von fünf und zwanzig Jahren ^{b)}, gegen den geübteren Tassoni nicht Recht behielt, hatte darum Petrararch den Proceß nicht verloren.

Von Nutzen hätte der Streit werden können, der sich über die Manier Marino's erhob, als zuerst der Meuchelmörder Murtola, und dann der unbedeutende Stigliani die Marinisten herausforderten ^{c)}. Aber auch dieser Streit hatte für die italienische Poesie wenig oder gar keinen Nutzen. Die Marinisten wurden, um Recht zu behalten, nur hartnäckiger in der Vertheidigung und Nachahmung aller Fehler ihres angefochtenen Meisters; und ihre Gegner hatten schon im Voraus zuviel dadurch verloren, daß zuerst ein Murtola, und dann ein Stigliani an ihrer Spitze stand.

Wenn der Ausspruch italienischer Litteratoren den Werth einer historischen Wahrheit hätte, so wäre die größte Begebenheit in der Geschichte der italienischen Kritik die Stiftung der Akademie der Arkadier zu Rom im J. 1690. Denn diese Akademie soll seit ihrer Stiftung bis auf die neueste Zeit die Stütze des guten Geschmacks und die Pflegerinn des wahren Genies in Italien gewesen seyn. Die Meinung der Stifter war gut genug. Sie wollten den schwankenden Geschmack auf eine ähnliche Art fixiren, wie die Akademie Della Crusca die Sprache fixirt hatte. Die Alten und die italienischen Classiker des sechzehnten Jahrhunderts sollten durch sie eine unverjährbare Autorität gewinnen, ohne das neuere Genie gewaltsam zu beschränken. Vorzüglich viel Mühe gab sich um die Stiftung dieser Akademie der Canonicus Giammario Crescimbeni.

b) Mazzuchelli hat in seinem Wörterbuche dem Aromatari einen Artikel gewidmet.

c) Vergl. oben, S. 388, 1c.

cimbini. An ihn schlossen sich unter Andern die Dichter Guidi, Menzini; Zappi, und der elegante Jurist Gravina. Der letzte brachte die Gesellschaft in feines Latein. Auch der gelehrte und gebildete Muratori trat in die arkadische Verbrüderung. In kurzer Zeit stieg sie in den Augen des italienischen Publicums, das den Untergang der unzähligen Akademien des sechzehnten Jahrhunderts noch immer nicht verschmerzen zu können schien, zu einem solchen Ansehen, daß man in ganz Italien nichts Nützlicheres thun können glaubte, als, dem Beispiele der römischen Arkadier zu folgen. Das alte Akademien-Geist wurde so schnell wieder erneuert, daß man bald nicht weniger als acht und funfzig arkadische Gesellschaften zählen konnte, die sich Colonien des römischen Arkadiens nannten. Man verfaßte besondre Lebensbeschreibungen berühmter Arkadier^{d)}; und wenn ein Schriftsteller, der zu dieser Gesellschaft gehörte, von den Litteratoren genannt wird, vergessen sie meistens nicht, anzumerken, wie dieser Mann mit seinem Schätternamen bei den Arkadiern hieß. Die Geschichte der Colonien des römischen Arkadiens ist wenig bekannt geworden; aber die Mutter-Akademie der Arkadier zu Rom besteht noch jetzt nach den alten Statuten.

Hätte diese Akademie wirklich geleistet, was ihre Mitglieder von ihr berichtet haben, so würde sie als Institut von seltener Wichtigkeit in der allgemeinen Geschichte der italienischen Redekunst nicht genug hervorge-

hoben

d) Crescimbeni, der erste Oberhirt dieser litterarischen Schärfer, gab schon im J. 1708 *Vite degli Arcadi illustri* zu Rom heraus. — Neuere Nachrichten über das Institut finden sich in Morei's *Memorie istoriche dell' avanzanza degli Arcadi*, Roma, 1761.

hoben werden können. Aber schon ihr Name muß außer Italien mißtrauisch gegen die Reinheit des Geschmacks ihrer Stifter machen. Die phantastischen Formen der litterarischen Gesellschaften, in denen sich der Geschmack der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts nur von seiner Schattenseite zeigt, am Ende des siebzehnten wieder einzuführen, war doch wohl keine litterarisch große That. Die Schule der Marinisten gestürzt zu haben, können sich diese Arkadier auch nicht mit Grunde rühmen; denn um die Zeit, als die neue Geschmacks-Akademie sich bildete, war der Marinismus schon größten Theils aus der Mode gekommen. Daß zufällig ein Paar Mitglieder der arkadischen Gesellschaft einige nützliche Bücher kritischen und litterarischen Inhalts schrieben, ist kein Verdienst der Gesellschaft. Das ganze Institut konnte also zu Anfange dieses Buchs, ohne daß dadurch die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit verdunkelt wäre, mit Stillschweigen übergangen werden.

Ein bekanntes kritisch-litterarisches Werk ist Crescimbeni's, des Stifiers der arkadischen Gesellschaft, Geschichte der italienischen Poesie mit den dazu gehörigen Commentarien und Gesprächen ^{e)}. Es muß seinem Verfasser viel Zeit und Mühe gekostet haben. Mit einem so ausdauernden und keine Kleinigkeit verschmähenden Fleiße hat

e) Die vollständige Ausgabe dieser Istoria della volgar poesia mit allem Zubehör ist die venezianische vom J. 1731, in 6 Quartbänden. Der erste Band enthält die eigentliche Istoria, wie ihr Verfasser sie nannte. Dann folgen die Commentarij mit den Supplementen, und zuletzt die kritischen Gespräche, das Leben des Verfassers, u. s. w.

hatte damals noch kein Literator das Notizenbuch betrieben. Aber außer dem Verdienste einer großartigen Compilation konnte sich Crescimbeni keine in die schöne Litteratur seiner Nation erwerben, so gut er sich auch durch die kritische Ausschmückung für Belasung als ein unverwerfliches Geschmacksurtheil und Lehrer bewährt hätte. Und selbst jenes Verdienst wird dadurch sehr verkleinert, daß der fleißige Crescimbeni in dem gesammelten Vorrath von Notizen und Beispielen nicht einmal eine verständige Ordnung zu bringen wußte. Wer dieses Werk zum historischen Nachschlagen gebrauchen will, hat Mühe, nur die Stelle zu entdecken, die ihn vermuthlich nach den Stellen hinweist, wo er dann vielleicht einen Auskunfts findet. Der erste Theil des Buchs, der zunächst und unmittelbar den Titel einer Geschichte der italienischen Poesie führt, ist eine weitläufige, verworrene, und mit mancherlei Excerpten aus verschiedenen Dichtern verflochtene Abhandlung über die Natur und Entstehung der bekanntesten Dichtungsarten. Die sogenannten Commentarien sind eine Registratur aller italienischen Dichter und Reime, von denen Crescimbeni nur irgend einige Nachricht aufstreifen konnte, und zur Probe des poetischen Stils eines jeden, ein Sonett, der Verfasser des Sonetts sei übrigens durch andre Gedichte noch berühmter, oder das Sonett und der Verfasser der noch so unbedeutend. Eine besondere Freude schenkte es dem sammelfleißigen Crescimbeni gemacht zu haben, die Verfasser guter und schlechter Sonette, die er mit gleicher Sorgfalt zusammengetragen hat, noch Hunderten registriren zu können. Die kritischen Gutachten, die er diesen Notizen beifügte, sind sehr oberflächlich; und geistlos, wie die ganze Compilation,

tion, sind die angehängten Gespräche über die poetische Schönheit. Aber Crescimbeni's Anhänglichkeit an die rein toscanische Diction, und die Nüchternheit seines Geschmacks, um derer willen die Deutschen ihn den italienischen Gottsched nennen könnten, haben ihm ein Ansehen verschafft, gegen das man in Italien noch nicht so laut, als in Deutschland, protestiren darf.

Mehr gelehrte Methode, und ein wenig mehr kritischer Scharfsinn, ist in der Abhandlung des Juristen Gravina von den Gründen der Poesie oder, wie man es auch übersetzen kann, von der Natur der wahren Poesie^f). Gravina zeigt sich in diesem Buche, wie in allen seinen poetischen und prosaischen Schriften, als ein Verehrer der Alten. Nach seinem Bedünken verdienen die neueren Dichter nur in dem Maße Lob, als sich ihre Poesie der griechischen und römischen nähert. Was er für das Wesen der griechischen und römischen hielt, hatte er schon in einer Abhandlung über die alte Fabel an den Tag gelegt, als ihn eine Gönnerin der Gelehrten, Madame Colbert in Frankreich, aufforderte, seine Meinung auf eine ähnliche Art auch über die italienische Poesie und die italienischen Dichter zu sagen. Ungern, wie er versichert, ging er an die Arbeit, weil er von der italienischen Poesie gar nicht gern sprechen mochte^g). Aber der Madame Colbert zu Gefallen

arbeit

f) Della ragion poetica heißt es im Italienischen. Es ist öfter gedruckt; zuerst, so viel ich weiß, zu Rom im J. 1708, in 4to.

g) *Quella ripugnanza*, eccellentissima Signora, che mi ha sempre distolto dal ragionare delle Italiane poesie,

arbeitete er seine Abhandlung über die Poesie da-
 sen noch ein Mal durch, fügte eine ähnliche über
 italienische Poesie hinzu, machte aus beiden Abhan-
 dlungen ein Werkchen von zwei Büchern, und gab
 ihm den Titel: Von den Gründen der Poetik.
 Er dachte sich dabei ungefähr so viel als einen Schlüssel
 zur Poetik; eine Wissenschaft, die sich, nach sei-
 nen Ideen, zur Poesie verhält, wie die Geometrie
 zur Architektur^{a)}. Und da, nach seiner Ansicht in
 schönen Künste, zur Ausübung eine Regel, und
 der Regel ein Grund vorausgesetzt werden muß,
 wollte er die Gründe der poetischen Gesetze, deren Wis-
 senschaft die Poetik ist, erforschen. Er fing
 dem Scheine nach sehr gründlich, mit der allgemeinen
 Unterscheidung der Wahrheit von dem Irrthum an.
 Das Wesen und den Werth der Poesie fand er in
 poetischen Wahrscheinlichkeit, durch welche der
 menschliche Geist, auch wenn er getäuscht wird, in
 Richtung auf die Wahrheit annimmt. Nach dieser
 Voraussetzung wird das Verdienst zuerst der berühm-
 testen griechischen und lateinischen, und dann der ita-
 lienischen Dichter in Gravina's Abhandlung geg-
 einander abgewogen. Jenen wird der Preis zu-
 kannt. Die meisten Neueren haben, nach Gravina,
 die Poesie, die ursprünglich "eine Wissenschaft der
 göttlichen und menschlichen Dinge" war^{b)}, zu einem
 Spiel

a) che non si è potuta da persuasione altrui superare,
 ha ceduto unicamente al comando e desiderio vostro;
 ist der Anfang des zweiten Buchs.

b) Imperocchè ad ogni opera precede la regola, ed ad ogni
 regola la ragione. — Or quella regola, che la Geo-
 metria ha all' Architettura, ha la scienza della poe-
 sia alle regole della poetica. Libr. I.

i) Sicche, segit er, nell' origin sua la Poesia è la scienza
 del

Spielwerke gemacht. Von Dante und Ariost sprache Gravina mit vieler Achtung, wegen der vielen und hohen Kenntnisse, die beide Dichter kunstreich in ihren Werken niedergelegt haben. Aber mit besonderer Wärme wird in dieser Abhandlung vor allen italienischen Dichtern der kalte und langweilige Trissin epriesen, weil er so pünktlich und sorgfältig Schritt vor Schritt in die Fußstapfen der Alten zu treten bemüht gewesen war. Wären die italienischen Dichter Gravina's lehren gefolgt, so würden sie keine andere Verse mehr gemacht haben, als solche, wie Gravina selbst machen konnte.

Ein weiteres Feld steckte sich zu seinen Untersuchungen über das Wesen der Poesie der Geschichtsforscher Lodovico Antonio Muratori ab. Sein Buch von der vollkommenen italienischen Poesie erschien fast zu gleicher Zeit mit der Abhandlung des Gravina^{k)}. Seine Idee war aber nicht loß, einen Grundsatz aufzustellen, und nach diesem Grundsatz über alte und neuere Dichter kategorisch zuurtheilen. Er wollte die Geheimnisse der poetischen Kunst psychologisch in den Kräften des menschlichen Geistes auffuchen und systematisch darlegen. Man

delle umane e divine cose, convertita in imagine fantastica ed armoniosa etc.

k) Della perfetta poesia Italiana, zuerst gedruckt zu Modena, im J. 1706, in 2 Quartbänden, nachher zu Venedig mit einigen Anmerkungen von Salvini neu herausgegeben und öfter aufgelegt. — Ähnliche Ideen enthalten Muratori's *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le scienze e le arti*, di Lamindo Priziano (ein angenommenes Name), Venez. 1717, in 12mo.

Man kann dieses Buch von der vollkommenen Poesie die erste italienische Aesthetik nennen. Es ist auch, verglichen mit Gravina's Abhandlung, ein sehr ausführliches Werk. In den drei ersten Büchern trägt Muratori eine allgemeine Geschmackslehre in besonderer Beziehung auf die berühmtesten Werke der italienischen Dichter vor. Eine Theorie der Dichtungsarten ist in diese Untersuchungen verwebt. Das vierte Buch ist eine Beispielsammlung aus italienischen Dichtern, mit einem kritischen Commentar begleitet. Das ganze Werk enthält, außer mancherlei brauchbaren Notizen, viele, zwar nicht tiefgedacht oder besonders scharfsinnige, aber doch vernünftige Gedanken, die zu Muratori's Zeit weniger im Umlauf waren, als jetzt. Aber die ästhetischen Elementarideen Muratori's waren zu unrichtig, als daß sie auch auf Umwegen zur wahren Kritik hätten führen können. Den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft übersah Muratori wie alle italienischen Kritiker vor ihm. Er erklärte die Poesie für eine Tochter und Dienerin der Moralphilosophie. Nach dieser Voraussetzung suchte er den bürgerlichen Nutzen der poetischen Geisteswerke überhaupt, und ihre Rangordnung unter einander zu bestimmen. Unter seinen psychologischen Unterscheidungen kommen wunderliche Subtilitäten vor, z. B. die Eintheilung des guten Geschmacks in den fruchtbaren (*buon gusto fecondo*) und unfruchtbaren (*buon gusto sterile*). Die ganze Anordnung und Ausführung hat den Charakter eines denkenden Gelehrten, dem es nicht genügte, fremde Lehrsätze zu wiederholen und anzuwenden, der aber nicht genug philosophischer Reiz war, um mit Glück da fortzufahren, wo Aristoteles in seiner Poetik aufhört. Zur Befreiung der italienischen

nischen Kritik von der blinden Unterwerfung unter die Poetik des Aristoteles hat Muratori nicht wenig beigetragen.

Die kritischen Schriften des Marchese Maffei haben nur Particularien der Litteratur und Kunst zum Gegenstande¹⁾. Man findet in ihnen gute Gedanken, aber keine neuen Ansichten.

Die Verdienste Crescimbeni's, Gravina's und Muratori's hätte, so viel an ihm lag, Francesco Saverio Quadrio gern in seinem voluminösen Werke von der Geschichte und den Gründen aller Poesie^{m)} vereinigt. Es kam in den Jahren 1739 bis 1746 heraus. Aber dieser Quadrio konnte in seine mühselige Compilation nicht einmal so viel Methode, als Crescimbeni in die seinige, bringen; und was er als kritische Bemerkung seinem Notizenwuste eingestreut hat, verdient kaum den Namen eines Urtheils.

Die Poesie und Beredsamkeit zusammen umfaßte der fleißige Erzbischoff Giusto Fontanini in seinem bekannten Buche von der italienischen Beredsamkeit, das von Apostolo Zeno mit Zusätzen neu herausgegeben wurde. Aber der erste Theil dieses Buchs ist fast bloß grammaticalsch, und
der

1) Z. B. über die besten italienischen Dichter, eine Rede bei der Eröffnung der arkadischen Colonie zu Verona; über die Gedichte des Maggi; und andre Abhandlungen, die man in seinen Werken findet.

m) Storia e ragione d'ogni poesia — da Francesco Saverio Quadrio. Bologna e Milano, 1739 &c. in 7 dicken Quartbänden.

der zweite bibliographisch. Was es vom Kritik enthält, ist von wenig oder gar keiner Bedeutung.

Ein anderer Geist kam in die italienische Kritik gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, die die französische Art, zu philosophiren, auch auf ihren Theil des menschlichen Wissens in Italien brachte. Durch die Schriften des Grafen Algarotti und des Abate Bettinelli wurde die methodische Stetigkeit aus den Untersuchungen über Geschmack angelegenheiten verdrängt, aber kein philosophischer Ernst eingeführt, der den Untersuchungsgeist stärken könnte, die Oberfläche eines Gegenstandes zu durchdringen.

Das beste historisch-kritische Werk in der neuen Literatur der Italiener hat den Spanier Arteaga zum Verfasserⁿ⁾. Der Titel verspricht nur die Geschichte der Oper. Aber das Buch enthält vortreffliche, wenn auch nicht ganz neue, doch in eine neue Art gewandte und kräftig ausgesprochene Gedanken über Kunst und Poesie überhaupt. Wie weit es Arteaga in der Reinheit des italienischen Geistes gebracht hat, müssen Italiener entscheiden. Nur hier und da wird sein spanischer Ernst ein wenig demonstrativ.

Eine Verlegenheit, aus der sich die italienische Kritik so bald noch nicht ziehen können, ist durch den Conflict des französischen und echt italienischen Geschmacks entstanden. Noch immer heißt das sechzehnte Jahrhundert in Italien die gute Zeit. Aber die Sitten der Nation haben sich seit

n) S. oben S. 403; Anmerk. 1.

3. B. Ende des sechz. Jahrh. b. auf unsere Zeit. 537

dieser guten Zeit zu sehr verändert, als daß die Poesie des sechzehnten Jahrhunderts für die heutigen Italiener nicht etwas Alterthümliches haben sollte, das freilich in einem gewissen Sinne das ästhetische Interesse noch erhöhen, aber doch den neueren Bedürfnissen des Geschmacks nicht abhelfen kann. Selbst die italienische Sprache ist zum Theil französisirt, und überhaupt nicht mehr ganz die alte. Streitschriften sind über die Frage gewechselt, ob es im achtzehnten Jahrhundert noch vernünftig sei, zu schreiben, wie die klassischen Männer der guten Zeit schrieben ^{o)}. Aber durch diese Streitschriften ist nichts entschieden. Und die neueste Unterwerfung eines ansehnlichen Theils von Italien unter die strenge Vormundschaft der französischen Republik macht die Rückkehr des italienischen Geschmacks zu der Kraft und Simplicität des sechzehnten Jahrhunderts für's Erste noch sehr unwahrscheinlich.

Ein rhetorisches Werk von irgend einiger Bedeutung ist seit zwei hundert Jahren in italienischer Sprache nicht geschrieben.

Ein kleines Wörterbuch zur Erklärung der Terminologie in der Poetik und Rhetorik gab im J. 1777 der Pater Ireneo Affò heraus ^{p)}. Es ist aber, nach der Vorrede, nur für Anfänger bestimmt, und auch fast nur für diese von Nutzen.

o) Se oggidì scribendo si debba usare la lingua Italiana del *buon secolo*, ist der Titel einer Abhandlung, die im J. 1737 zu Verona herauskam. In mehreren neueren Schriften wird dasselbe Thema verhandelt.

p) Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare, del P. Ireneo Affò, Parma, 1777, in 8vo.

B e s c h l u ß

der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit

Des Merkwürdigen in der schönen Litteratur der Italiener ist so viel, daß es sich der Mühe lohnt, aus ihrer Geschichte einige allgemeine Data noch einmal hervorzuheben und sie in einer pragmatischen Recapitulation zusammenzuordnen.

I. Schon das hohe Alter dieser Litteratur ist charakteristisch. Denn nicht leicht wird die ästhetische Cultur einer Nation den Charakter, den sie bei ihrer Entstehung annahm, so wenig als ein Mensch seine erste Erziehung, ganz verläugnen. Als vor fünf hundert Jahren die italienische Poesie und Beredsamkeit entstanden, war die Denkart und Sitte, die man jetzt mit Einem Worte die europäische nennen kann, nur erst im Keimen bemerklich. Die Italiener sind unter allen europäischen Nationen die einzige, in deren Litteratur der Geist jener Zeit den Geist der neueren durch alle Perioden seiner Entwicklung begleitet hat.

In der italienischen Poesie ist der Charakter des Jünglingsalters der neu europäischen Cultur mit seinen natürlichen Reizen und Fehlern abgedrückt. Gingen gleich die ersten italienischen Dichter nicht,

wie

— wie die griechischen, nur sich und ihrem Bedürfniß überlassen, aus der Schule der Natur hervor, so entstand doch ihre Poesie aus dem romantischen jugendlichen Kraftgefühl ihres Geistes; und die Ketten, die ihr der Mönchspedantismus angelegt hatte, wurden eine nach der andern von eben diesem Kraftgeföhle gesprengt. Die bestimmte Art von poetischer Ansicht, die dadurch entstand, ging in das Wesen der italienischen Poesie überhaupt über. Die Werke der besseren italienischen Dichter, von Dante bis Metastasio und Carlo Gozzi, sind deswegen voll von echt poetischer Wahrheit und Eindringlichkeit; und selbst da, wo ihre Verfasser nach Grundsätzen altklug thun, drängt sich doch die unverwahrlosete Jugend des Geistes, die Seele der wahren Poesie, durch alle methodischen Einschränkungen hervor. Immer hat, ebendeshwegen, die Natur in der italienischen Poesie mit den Regeln, die älter, als sie, waren, gerungen, und sich nicht, wie z. B. in der französischen, ohne Widerstand nach ihnen bequemt. Außer Tasso's Jerusalem gehören fast alle italienischen Gedichte, die man schulgerrecht nennen kann, in die zweite oder in eine noch weniger bedeutende Classe. Jugendllicher Uebermuth der Phantasie erzeugte in Italien die romantische Ritterepopöe, erhielt das Ansehen der alten Kunstkomödie, begünstigte immersfort die burleske Satyre, ließ eine Zeitlang den Marinismus in Schwung kommen und ließ die Oper nicht eher zum Nationalschauspiel werden, bis wenigstens die aristotelischen Einheiten aus dem Wege geräumt waren. Und alle diese bestimmten Richtungen des italienischen Geschmacks erinnern mehr oder weniger an die Zeit, da sich die neuere Cultur von
des

der Denkart des Mittelalters abzuscheiden anfang. Von dieser Zeit an hat sich auch die romantische Redseligkeit, die nur zu oft wohlklingende Unschwägigkeit ist, von einer Generation italienischer Dichter zur andern vererbt. Der einzige Dante schätzte und schrieb wie ein poetischer Tacitus. Er schätzte aber auch keine Schule und blieb seiner Nation immer zur Hälfte ein Fremdling.

II. Durch die Geschichte der italienischen Poesie ist in der neueren Litteratur zum ersten Male die Wahrheit bestätigt, daß ein Dichter nur dann das Ziel der Kunst, so gut er es mit seinen Talenten treffen kann, nicht verfehlt, wenn er den Charakter seiner Nation und seines Zeitalters nicht verschmähe. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range ist Nationalpoesie im Geiste der Jahrhunderte, in welchen diese Dichter lebten.

Zwei Mal ist der italienische Geschmack mit einem fremdartigen in Collision gekommen; zuerst mit dem antiken, und im achtzehnten Jahrhundert mit dem französischen. Es war keine schwache Verjüngung für die Dichter des vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, das neu entdeckte Alterthum enthusiastisch zu verehren, und doch seine ästhetischen Formen nicht blindlings zu wiederholen. Die Kritik jener Zeit war kein Verwahrungsmittel gegen die blinde Nachahmung, zu der die Poetik des Aristoteles in dem Sinne, wie sie damals als ein Corpus Juris ausgelegt wurde, jeden gebildeten Geist verführen zu müssen schien. An Proben der blinden Nachahmung des Alterthums ist auch in der italienischen

sehen Litteratur, besonders der des sechzehnten Jahrhunderts, kein Mangel. Aber alle sind einträumliches Formenwerk, von Trissin's befreitem Jattien und seiner Sophonisbe an bis zu den Trauerspielen des Gravina. Wer in Italien wahres Dichtergefühl in sich trug, empfand, auch ohne es sich theoretisch verdeutlicht zu haben, den wesentlichen Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie, und bewies, daß er beide verstand, eben dadurch, daß er sich nach der antiken bildete, ohne ihren Formen die neueren aufzuopfern, die seinem Geiste angestammt waren, wie die Sitten seiner Zeit und seines Landes. Dante betete seinen Virgil wie einen Heiligen an; aber es fiel ihm nicht ein, ein Heldengedicht in der Manier Virgil's nachzudreheln. Petrarach schwärmte für die alten Classiker, wie für seine Laura; aber er sang seine Liebe, wie er sie fühlte, nach der veredelten Weise der Provenzalen. Angelo Poliziano, der griechische und lateinische Verse mit derselben Fertigkeit, als italiensische, machte; dichtete seine berühmten Stanzas, wie mechanisch; im modernen Styl. Ariost wollte kein Homer seyn. Und selbst Tasso hatte einen zu richtigen Sinn, als daß er die Nachahmung des antiken Heldengedichtes bis zur Verläugnung des romantischen Charakters der Ritterspopöe hätte übertreiben sollen.

Eben so unglücklich, als die Versuche, die italiensische Poesie nach der griechischen und lateinischen umzuschmelzen, sind die Bemühungen ausgefallen, sie zu französiren. Als kein Nachahmer der französischen Schauspieldichter etwas mehr, als ein frostiges Zwitterwerk, zu Stande bringen konnte, dramatisirte Caro

in Gozzi Volksmärchen im Stoff der Kunst
 sehr und wurde der größte Schauspieldichter
 Nation.

Es läßt sich nicht bezweifeln, daß auch
 die Prosa in der italienischen Litteratur
 sehr Theils bestiegen immer hinter der Poesie
 geblieben ist, weil der allgemeine Nationalgeschmack
 keine andere, als die Novellenprose, die sich
 der italienischen Cultur entwickelt hatte, in
 nahm.

III. Das hohe Alter und die Nationalität
 italienischen Litteratur erinnern auf eine doppelte
 se an ihre Einseitigkeit.

Man sollte glauben, daß in einem Zeitraum
 von einem halben Jahrtausend, in welchem der Gang
 der Cultur nie gewaltsam gehemmt wurde, und in
 einem Lande, wo das ästhetische Talent so einheimisch
 ist, wie in Italien, die Poesie und Beredsamkeit in
 nach und nach in allen Formen, die der allgemeine
 Denkart und Sitte nur nicht widersprachen, und in
 diesen mit der größten Mannigfaltigkeit hätten es
 falten müssen. Daß sie es nicht thaten, besremt
 noch mehr, wenn man sich an die Geschichte der ita-
 lienischen Malerei erinnert; denn fast in allen mög-
 lichen Fächern dieser Kunst haben sich italienische Kün-
 der in den verschiedensten Manieren, wenn auch nicht
 in allen mit gleichem Glück, doch mit verdiente
 Beifall, hervorgethan. Die Vergleichung der ita-
 lienischen Redekunst mit der Malerei kann uns ab-
 auch auf die Spur helfen, den Schlüssel zu dem t

Lebenden Räthsel bald zu entdecken. Wenn Schärfe des Blicks, Zartheit des Geschmacks und Fülle der Phantasie, verbunden mit dem Talent zu einer bestimmten Nachahmung der Natur, den Dichter auf eine ähnliche Art, wie den Maler machten, würde es ohne Zweifel nicht weniger italienische Dichterschulen, als Malerschulen geben, und die italienische Poesie überhaupt würde an jeder Art von ästhetischem Interesse so reich seyn, als die italienische Malerei überhaupt ist. Aber die Erfindungen des Dichters sind weit mehr, als die eines andern Künstlers, von der moralischen Cultur des Verstandes abhängig; mehr, als alle moralische Cultur des Verstandes galt den Italienern, selbst in ihrer schönsten Zeit, Gelehrsamkeit und Kirchengläubigkeit. Wie war der Verstand im neueren Italien frei, wie er es im alten Griechenland gewesen war. Wie konnte auch der Geist der italienischen Dichter mit energischer Willkühr jede Richtung nehmen. Alle, außer Dante, schlossen sich daher an einen Vorgänger, dessen Poesie von der eines älteren Vorgängers ausgegangen und vorläufig schon von der Kirche tolerirt war. Eine Dichtungsart, die nur durch eine ganz neue Ansicht der Natur und des Menschen gewonnen und nicht aus den Quellen des Alterthums, der romantischen Vorzeit, und des Christenthums abgeleitet werden konnte, kam keinem Italiener in den Sinn. Die Erneuerung der poetischen Formen des Alterthums mißlang, weil der neuere Nationalgeist nur an den romantischen hing. In keinem Felde der Dichtung haben deswegen italienische Dichter die Höhe der classischen Vortrefflichkeit erstiegen, außer in den Dichtungsarten, deren Ursprung sich in den ritterlichen

Ist Gott. Vollkom-
men und wurde
Mission.

Es läßt sich
schöne Prose
sehr Theils. Besten
geblieben ist, we
lerne andere, die
der Italienschen
sind.

III. Das
italienische
an ihre

Man soll
in einem fast
er Culture un
nen Lande,
wie in Br
sch und nac
konstanz und
esen, mit d
ken müssen
ch mehr, d
nischen Wi
hen Fächer
in den r
allen mi
eifall, b
nischen D
h auf di

vielfachen Erfahrungen be-
 zeugt der menschlichen Ver-
 standesvermögen verleiht. In-
 dem das Denken beruht
 Gedanken und Bilder,
 wie in Harmonie bring-
 zusammen ist nur seiner
 Gedanken zu schreien,
 die mit Unmöglichkeit
 ihm ist äußerliche
 was ist, was sich nicht
 kann, wie der Geist es
 nicht ist auch nicht
 ein Gedanken sein. In
 diesen Sinn hat auch
 ein schmerzlicher Blick
 Stellung unmittelbar
 gelassen. Ich bin nicht
 nicht zu erwarten, in
 Gedanken der außer-
 der mit ihnen des
 Beziehung der beiden
 zwischen nur in der
 Zeit. Einmaligen
 dieser Geist zu

1. The first of these is the

 2. 1940-1941 season when the

 3. 1942-1943 season when the

 4. 1943-1944 season when the

 5. 1944-1945 season when the

 6. 1945-1946 season when the

 7. 1946-1947 season when the

 8. 1947-1948 season when the

 9. 1948-1949 season when the

 10. 1949-1950 season when the

 11. 1950-1951 season when the

 12. 1951-1952 season when the

 13. 1952-1953 season when the

 14. 1953-1954 season when the

 15. 1954-1955 season when the

 16. 1955-1956 season when the

 17. 1956-1957 season when the

 18. 1957-1958 season when the

 19. 1958-1959 season when the

 20. 1959-1960 season when the

 21. 1960-1961 season when the

 22. 1961-1962 season when the

 23. 1962-1963 season when the

 24. 1963-1964 season when the

 25. 1964-1965 season when the

 26. 1965-1966 season when the

 27. 1966-1967 season when the

 28. 1967-1968 season when the

 29. 1968-1969 season when the

 30. 1969-1970 season when the

 31. 1970-1971 season when the

 32. 1971-1972 season when the

 33. 1972-1973 season when the

 34. 1973-1974 season when the

 35. 1974-1975 season when the

 36. 1975-1976 season when the

 37. 1976-1977 season when the

 38. 1977-1978 season when the

 39. 1978-1979 season when the

 40. 1979-1980 season when the

 41. 1980-1981 season when the

 42. 1981-1982 season when the

 43. 1982-1983 season when the

 44. 1983-1984 season when the

 45. 1984-1985 season when the

 46. 1985-1986 season when the

 47. 1986-1987 season when the

 48. 1987-1988 season when the

 49. 1988-1989 season when the

 50. 1989-1990 season when the

 51. 1990-1991 season when the

 52. 1991-1992 season when the

 53. 1992-1993 season when the

 54. 1993-1994 season when the

 55. 1994-1995 season when the

 56. 1995-1996 season when the

 57. 1996-1997 season when the

 58. 1997-1998 season when the

 59. 1998-1999 season when the

 60. 1999-2000 season when the

 61. 2000-2001 season when the

 62. 2001-2002 season when the

 63. 2002-2003 season when the

 64. 2003-2004 season when the

 65. 2004-2005 season when the

 66. 2005-2006 season when the

 67. 2006-2007 season when the

 68. 2007-2008 season when the

 69. 2008-2009 season when the

 70. 2009-2010 season when the

 71. 2010-2011 season when the

 72. 2011-2012 season when the

 73. 2012-2013 season when the

 74. 2013-2014 season when the

 75. 2014-2015 season when the

 76. 2015-2016 season when the

 77. 2016-2017 season when the

 78. 2017-2018 season when the

 79. 2018-2019 season when the

 80. 2019-2020 season when the

 81. 2020-2021 season when the

 82. 2021-2022 season when the

 83. 2022-2023 season when the

 84. 2023-2024 season when the

 85. 2024-2025 season when the

 86. 2025-2026 season when the

 87. 2026-2027 season when the

 88. 2027-2028 season when the

 89. 2028-2029 season when the

 90. 2029-2030 season when the

 91. 2030-2031 season when the

 92. 2031-2032 season when the

 93. 2032-2033 season when the

 94. 2033-2034 season when the

 95. 2034-2035 season when the

 96. 2035-2036 season when the

 97. 2036-2037 season when the

 98. 2037-2038 season when the

 99. 2038-2039 season when the

 100. 2039-2040 season when the

 101. 2040-2041 season when the

 102. 2041-2042 season when the

 103. 2042-2043 season when the

 104. 2043-2044 season when the

 105. 2044-2045 season when the

 106. 2045-2046 season when the

 107. 2046-2047 season when the

 108. 2047-2048 season when the

 109. 2048-2049 season when the

 110. 2049-2050 season when the

 111. 2050-2051 season when the

 112. 2051-2052 season when the

 113. 2052-2053 season when the

 114. 2053-2054 season when the

 115. 2054-2055 season when the

 116. 2055-2056 season when the

 117. 2056-2057 season when the

 118. 2057-2058 season when the

 119. 2058-2059 season when the

 120. 2059-2060 season when the

 121. 2060-2061 season when the

 122. 2061-2062 season when the

 123. 2062-2063 season when the

 124. 2063-2064 season when the

 125. 2064-2065 season when the

 126. 2065-2066 season when the

 127. 2066-2067 season when the

 128. 2067-2068 season when the

 129. 2068-2069 season when the

 130. 2069-2070 season when the

 131. 2070-2071 season when the

 132. 2071-2072 season when the

 133. 2072-2073 season when the

 134. 2073-2074 season when the

 135. 2074-2075 season when the

 136. 2075-2076 season when the

 137. 2076-2077 season when the

 138. 2077-2078 season when the

 139. 2078-2079 season when the

 140. 2079-2080 season when the

 141. 2080-2081 season when the

 142. 2081-2082 season when the

 143. 2082-2083 season when the

 144. 2083-2084 season when the

 145. 2084-2085 season when the

 146. 2085-2086 season when the

 147. 2086-2087 season when the

 148. 2087-2088 season when the

 149. 2088-2089 season when the

 150. 2089-2090 season when the

 151. 2090-2091 season when the

 152. 2091-2092 season when the

 153. 2092-2093 season when the

 154. 2093-2094 season when the

 155. 2094-2095 season when the

 156. 2095-2096 season when the

 157. 2096-2097 season when the

 158. 2097-2098 season when the

 159. 2098-2099 season when the

 160. 2099-2100 season when the

 161. 2100-2101 season when the

 162. 2101-2102 season when the

 163. 2102-2103 season when the

 164. 2103-2104 season when the

 165. 2104-2105 season when the

 166. 2105-2106 season when the

 167. 2106-2107 season when the

 168. 2107-2108 season when the

 169. 2

Himmel und dieselbe Erde, uns
 im alten und im neueren Ita-
 lien, die sich zu der griechis-
 chen nur eine der griechischen ähnelte.
 Italien söhnte sich das Chris-
 tenthum die schönen Künste verscheucht,
 und hatte, endlich mit ihnen
 vereinigen, besonders der Ma-
 gister, ein neues Leben. Mit
 so nicht vereinigen; aber es
 der Dichter Freiheit genug,
 und gefesselt blieb, die Nichts
 ihrem Geschmacke die natürliche
 Richtung war dieselbe, die
 Dichter im alten Griechenland
 durchaus verschiedene Angewöh-
 nungen Uebereinstimmung gestatteten.
 durch Nachahmung der Alten
 der Keim des guten Ges-
 chmacks zweiten Male. Das ers-
 te Mal trieb ihn nur zur Blü-
 the eben deswegen die romans-
 tische. Aber der romantische Ges-
 chmack Italien dem antiken ähnlich
 im andern Lande. Die Dichter
 vom ersten Range zeich-
 neten griechischen, durch die höhere
 Klarheit und Grazie aus,
 ohne natürlich und wie von
 doch gleichsam aus reineren
 Quellen, als die ganze wirkliche
 Natur erhebt. Nach rein
 18. Jahrh. II. B. Im 18. Jahrh.

§44. I. Geschichte d. ital. Poesie u. Beredsamkeit.

griechischen Ergänzungen des Mittelalters verliert, und in der musicalischen Poesie, die der italienische Nationalstimm vielleicht immer verlangt hat. Von den alten Classikern borgten sie dafür desto mehr einzelne Gedanken und Bilder, die sich mit den neueren Formen in Harmonie bringen ließen. Aus sich selbst vermochten sie nur selten einen der tief eindringenden Gedanken zu schöpfen, in denen die poetische Energie und Originalität der philosophischen begegnen. Wenn die italienische Poesie nicht sententiös genug ist, mag sich zuerst über seine Sentenzenliebbarkeit mit der Kritik abfinden. Aber die italienische Poesie ist auch nicht reich an Gedanken, die mehr als Sentenzen sind. Jeder Vertraute der griechischen Musen kennt diese anspruchlosen und nichts weniger als schulmäßigen Gedanken, die aus moralischer Anschauung unmittelbar entsprungen, das Innerste des geistigen Lebens treffen, und das stille Gefühl der Wahrheit erzeugen, mit welchem der Mensch vom Standpunkte der wahren Menschheit herab die Freuden und Leiden des Lebens übersieht. Nur in der Darstellung der Leidenschaften und der Schwärmerei, besonders aber in der Kunst der Beschreibung äußerer Zustände, Situationen und Handlungen, ist die italienische Poesie im Ganzen unübertrefflich.

IV. Wer den Unterschied zwischen antiker und romantischer Vorstellungsart in seinem ganzen Umfange verstanden hat, den wird beim ersten Gedanken auch die Bemerkung überraschen, daß sich keine Poesie in der neueren Litteratur der antiken Idealität des Styls mehr nähert, als die italienische, die doch nie ihre romantische Natur verläugnet.

Es war derselbe Himmel und dieselbe Erde, unter deren Einflüsse sich im alten und im neueren Italien eine Sinnesart bildete, die sich zu der griechischen neigte, sobald sie nur eine der griechischen ähnliche Pflege fand. In Italien söhnte sich das Christenthum, das überall die schönen Künste verscheucht, oder zu Grunde gerichtet hatte, endlich mit ihnen aus. Es gab sogar einigen, besonders der Malerei, Baukunst und Musik, ein neues Leben. Mit der Poesie konnte es sich so nicht vereinigen; aber es ließ doch der Phantasie der Dichter Freiheit genug, auch wenn ihr Verstand gefesselt blieb, die Richtung zu nehmen, die ihrem Geschmacke die natürlichste war; und diese Richtung war dieselbe, die die Phantasie der Dichter im alten Griechenland nahm, so weit eine durchaus verschiedene Angewöhnung und Sitte eine Uebereinstimmung gestatteten. Von Natur, nicht durch Nachahmung der Alten hervorgekünstelt, wuchs der Keim des guten Geschmacks in Italien zum zweiten Male. Das erneuerte Studium der Alten trieb ihn nur zur Blüte. Diese Blüte behielt eben deswegen die romantische Natur des Keims. Aber der romantische Geschmack wurde doch in Italien dem antiken ähnlicher, als in irgend einem andern Lande. Die Poesie der italienischen Dichter vom ersten Range zeichnet sich, wie die der griechischen, durch die höhere Simplizität, Klarheit und Grazie aus, in welcher alles Schöne natürlich und wie von selbst entstanden, und doch gleichsam aus reineren und geistigeren Elementen, als die ganze wirkliche Welt, geschaffen erscheint und den aufmerkenden Geist über alle gemeine Natur erhebt. Nach rein

Bouterwek's Gesch. d. schön. Redet. II. B. Mm ästhes

ästhetischem Interesse geschätzt, würde die italienische Poesie im Ganzen durch die Idealität ihres Stils in der neueren Litteratur vor jeder andern den Preis verdienen, wenn sie reichhaltiger in ihrem Innern wäre.

Druckfehler

im Texte des ersten Bandes.

Seite	7	Zeile	8	statt	Guelßen	lies	Guelßen
—	—	—	12	—	ihn	l. ihr	—
—	—	—	14	—	Guelßen	l. Guelßen	—
—	—	—	17	—	in den	l. in dem	—
—	9	—	23	—	ästhetischen	l. ästhetischen	—
—	12	—	24	—	überdem	l. über dieß	—
—	13	—	23	—	eine	l. einer	—
—	14	—	6	—	überdem	l. über dieß	—
—	—	—	27	—	beliben	l. blieb.	—
—	15	—	23	—	aus den	l. aus dem	—
—	—	—	29	—	den Dichter	l. dem Dichter	—
—	17	—	9	—	Tosso	l. Tasso	—
—	—	—	17	—	Umstände	l. Umständen	—
—	18	—	11	—	Tasse's	l. Tasso's	—
—	—	—	28	—	Lebens	l. Lebens	—
—	19	—	18	—	regierten	l. regierter	—
—	20	—	3	—	Argoneuten	l. Argonauten	—
—	21	—	24	—	verschafft, den	l. verschafft den	—
—	22	—	4	—	den den	l. den	—
—	—	—	6	—	wurdt	l. wurde	—
—	23	—	23	—	überdem	l. über dieß	—
—	—	—	32	—	dann	l. denn	—
—	26	—	23	—	so unbekannt	l. so unbekannt,	—
—	29	—	21	—	Ayriost	l. Ariost	—
—	—	—	33:34	—	ästhetischen	l. ästhetischen	—
—	30	—	4:5	—	—	l. —	—
—	—	—	19	—	sich sich selbst	l. sich selbst	—
—	31	—	1	—	den Dichter	l. dem Dichter	—
—	—	—	4	—	seinen	l. seinem	—
—	—	—	15	—	Minnesinger	l. Minnesinger	—
—	—	—	34	—	ihrer	l. ihren	—
—	32	—	23	—	einst	l. einem	—
—	33	—	2	—	weltlichen	l. weltlichen	—
—	35	—	23:24	—	ästhetiker	l. ästhetiker	—
—	38	—	6	—	überdem	l. über dieß	—
—	40	—	1	—	Tagadorns	l. Tagedorns	—
—	—	—	5	—	hatten	l. hätten	—
—	—	—	20	—	vereinigten	l. vereinzelt	—
—	41	—	16	—	überdem	l. über dieß	—
—	47	—	35	—	einstel	l. einfiel	—
—	48	—	6	—	verschiedenen	l. verschiedenen	—
—	51	—	13	—	besondere	l. besondere	—
—	—	—	16	—	ein Mittelalter	l. im Mittelalter	—
—	53	—	11	—	Stangen	l. Stangen	—
—	58	—	9	—	überdem	l. über dieß	—
—	59	—	5	—	ihn	l. ihr	—

Seite 60	Zeile 7	statt nicht l. nicht
—	10	ihn l. ihr
—	11	rs l. es
—	7	denn l. dein
—	21	grotest l. grotest
—	2	ihm l. ihn
—	6	und l. um
—	6	Gesandschaft l. Gesandschaft
—	18	Floren l. Florenz
—	12	Charakter l. Charakter
—	40	Dichter l. Dichter
—	12	geben l. gaben
—	12	Modestühl l. Modestühl
—	8	es l. es
—	18	elner l. einer
—	21	ennegische l. energische
—	37	der l. des
—	35	über dem l. über dem
—	2	Erfindung l. Erfindung
—	35	solche l. sollte
—	12	bekannten l. bekannten
—	24	zuscheiden l. scheiden
—	18	den l. dem
—	26	Kraft l. Kraft
—	2	der l. des
—	23	durch l. durch
—	17	zärtste l. zärtste
—	22	den l. der
—	23	wirkt l. gewirkt
—	20	überdem l. über dieß
—	23	in l. im
—	17	oberflächig l. oberflächlich
—	8	Sein l. Sein
—	27	seinem l. seinen
—	8	Weganz l. Weganz
—	3	italienische l. italienische

Druckfehler

in den italienischen Citaten des ersten Bandes.

Seite 56	Seite 5	der Anmerk.	statt	ricquosco liess riconosco.
—	9	—	—	beu l. hen.
—	14	—	—	lagrinar l. lagrimar.
—	10	—	—	piacentier l. piacentier.
—	3.	—	—	spicitel l. spiritel.
—	5	—	—	audare l. andare.
—	6	—	—	piaugendo l. piangendo.
—	6	—	—	angei l. augei.
—	5	—	—	riua l. ricca.
—	6	—	—	couven l. conven.
—	18	—	—	villate l. viltate.
—	1	—	—	gigantou l. gigante.
—	—	—	—	coevigno l. convegno.
—	8	—	—	s'i l. s'e.
—	17	—	—	feu l. fen.
—	2	—	—	scramma l. scranna.

Seite 111	Zeile 22	der Anmerk.	Statt	speda lies spada.
— 117	— 1	—	—	con l. con.
— 118	— 4	—	—	coneubina l. concubina.
— 125	— 9	—	—	fieri l. fiere.
— 126	— 2	—	—	Anselmuecio l. Anselmuccio.
—	— 10	—	—	ta l. tu.
— 128	— 1	—	—	e l. è
— 129	— 3	—	—	un aura l. un'aura.
— 139	— 3	—	—	virtu l. virtù.
—	— 12	—	—	possono l. possono.
—	— 13	—	—	della l. zwei Mal dalla.
— 140	— 6	—	—	fa l. fù.
—	— 12	—	—	parlera l. parlerà.
— 150	— 4	—	—	expertam l. expertem.
— 157	— 11	—	—	lanro l. lauro.
— 162	— 3 v.u.	—	—	dolce l. dolci.
— 188	— 1	—	—	audar l. andar.
— 193	— 1 v.u.	—	—	pasconsi l. pasconsi.
— 204	— 4 v.u.	—	—	altrai l. altrui.
— 219	— 10	—	—	no- l. uo-
— 221	— 3	—	—	Barbagiani l. barbagianni.
— 256	— 6	—	—	sciolte l. scolti.
—	— 6 v.u.	—	—	feu l. sen.
— 263	— 3 v.u.	—	—	ch'el l. ch'al.
— 266	— 4	—	—	presuazione l. presunzione.
— 275	— 9	—	—	la seconda l. le seconde.
— 286	— 8	—	—	Pragne l. Progne.
—	— 16	—	—	dolei l. dolci.
— 287	— 1 v.u.	—	—	Mongibell l. Mongibel.
— 296	— 3	—	—	sento l. sento.
—	— 5	—	—	serive l. scrive.
— 303	— 11	—	—	chiudensti l. chiudesti.
— 324	— 11	—	—	cnore l. cuore.

Statt Mazzuchelli ist überall zu lesen Mazzuchelli.

Eine ganze Stelle ist zu berichtigen in den fünf letzten Zeilen S. 318. Die drei Wörter mit solcher Beharrlichkeit sind auszustreichen, und inter fort ist ein Punct zu setzen. Was hierauf folgt von daß sie an is trugen zu Ende der Periode ist auszustreichen, weil es unrichtig ist. Cinquecentisten nennt man die italienischen Dichter, besonders die Petrarchisten, des sechzehnten Jahrhunderts, und nicht wegen ihrer Menge, etwa als ob ihrer fünfhundert wären, sondern von dem *cinquacento* der Jahrzahl. Seicentisten heißen nach dieser Analogie die Sonnetsänger und Canzonensänger des siebzehnten J. H. — Eine spöttische Nebenbeurteilung scheint freilich diesen Titeln seit ihrer Entstehung immer angehangen zu haben.

